

Competiția propriu-zisă a festivalului numără maximum 24 de filme, provenind — în 1976 — din numai 11 țări. Filmele admise în concurs sînt selecționate în prealabil de conducătorii festivalului, iar criteriile de apreciere ale acestora nu corespund întotdeauna cu cele ale producătorilor sau spectatorilor; iar uneori nici cu cele ale criticii. Juriul internațional premiază deci cîteva filme, «selecționindu-le» dintr-o selecție făcută anterior de organizatorii festivalului, în urma vizionării unui număr relativ restrîns de filme, din producția recentă a diverselor țări care nu au mai fost prezentate la alte festivaluri.

Tîrgul de filme, în schimb, este «deschis» producției din toate țările lumii, fără altă triere prealabilă decît aceea a producătorilor înșiși. Astfel, se poate spune că tîrgul este partea cea mai cuprinzătoare, iar în unele puncte chiar mai reprezentativă a acestei întâlniri internaționale, oferind participanților o panoramă aproape completă din producția cinematografică mondială.

Filmul de la tîrg se confruntă direct cu distribuitorul — exponent al spectatorului. În acest caz, succesul filmului depinde direct de gradul său de competitivitate, în concurență cu alte sute de filme care se oferă simultan aceluiași distribuitor.

Majoritatea participanților la cea de a 30-a ediție a Festivalului de la Cannes au venit, de altfel, ca și în anii precedenți, atrași în primul rînd de Tîrg. Cei mai mulți producători și distribuitori nici nu îmbracă vreodată smoking-ul — obligatoriu la proiecțiile de seară ale filmelor în concurs. A trecut de mult vremea cînd Cannes-ul însemna în primul rînd o paradă de vedete ce-și etalau toaletele. În ultimul timp, la Cannes, personajele principale sînt producătorii și distribuitorii, iar aceștia vin nu pentru partea monden-festivă a întîlnirii, cît pentru partea sa de lucru.

Semnificativ mi se pare mai ales faptul că numeroase școli naționale de film găsesc teren de manifestare la Cannes tocmai



Gina Lollobrigida a schimbat festivismul galelor pentru haina de fotoreporter și producător de filme

cu concursul distribuitorilor, depășind în acest mod cadrul limitativ și celelalte restricții sau convenții ale cursei pentru premii.

Țări ca Grecia, Brazilia, Canada sau Hong-Kong nu au participat anul acesta în concursul festivalului, dar au prezentat fiecare la tîrg cîte 10—15 filme. R.F. Germania a fost reprezentată indirect în competiție cu un film realizat de un regizor francez, în timp de în cadrul Tîrgului mai mulți producători vest-germani au proiectat împreună peste 20 de filme, printre care și **Fiecare mîoare singur**, după

romanul omonim al lui Hans Falada, film văzut și pe ecranele noastre. Australia, cvasi «necunoscută» juriului festivalului ca țară producătoare, a închiriat la Cannes un cinematograful în care se prezentau numai filme australiene. Țări foarte noi pe harta cinematografiei mondiale, ca Dahomey și Nigeria, au fost pentru prima dată prezente la Cannes, în 1976, la Tîrgul de filme, cu primele lor producții: **Sub semnul vrăjitoriei** și respectiv **Numărătoarea inversă la Kusini**.

O casă de producție de o



asemenea tradiție prestigioasă, cum este Gaumont, nu a avut în primăvara trecută nici o legătură cu participarea cinematografiei franceze în concursul festivalului. Gaumont însă avea standul său propriu la Tîrgul de filme.

În cadrul Tîrgului au putut fi văzute și alte filme din producția franceză, semnate de nume prestigioase: **Nu mușca, ești iubit** de Yves Allegret, **Călătorie la capătul pămîntului** de Jacques Cousteau sau **Police Python 357**, un policier «aproape perfect» cu Yves Montand și Simone Signoret, realizat de Alain Corneau.

Mai presus de «Palme d'Or»

În condițiile în care distribuția internațională este supraofertată de o producție al cărei volum total întrece cu mult limitele reale, nu atît în obținerea unui premiu, cît în găsirea ocaziei ca filmul, o dată produs, să fie «văzut» la scara unei reuniuni internaționale. De exemplu, producătorii unor filme ca **Față în față** de Ingmar Bergman sau **Cadavre de lux** de Francesco Rosi, au folosit reputația regizorilor pentru ca filmele lor să fie prezentate la festival, «hors concours», prețuind mai mult

șansa vizionării de către distribuitorii din întreaga lume. Iar cine nu e prezent «hors concours» în festival, se mulțumește cu prezența într-una din secțiile necompetitive ale festivalului. Așa, de exemplu, filmul suedez **Avem mai multe nume** de Mai Zetterling a putut fi văzut la «Quinzaine des réalisateurs».

Într-o altă secție a festivalului, **Les yeux fertiles**, distribuitorii interesați de opere realizate de autori foarte cunoscuți iubitorilor de film, au putut vedea **Echilibru fragil** de Tony Richardson sau **Cometa omului de gheață** de John Frankenheimer. Altădată răsăfat al cri-



Există «un premiu» pe care nici un juriu nu-l poate acorda: succesul de public (Cei trei — sau patru-mușchetari de Richard Lester, cu Raquel Welch și Michael York)



Pasiunea și suferințele unui Werther al ecranului, François Truffaut: Noaptea americană cu Jacqueline Bisset — o revelație a Cannes-ului

ticii franceze, Jean-Luc Godard a reușit în 1976 să pătrundă cu filmul său **Cum merge?** abia în secția «Perspectivele filmului francez», alături de debutanta, în regia de film, Jeanne Moreau, cu **Lumină**.

Acest context și această evoluție a festivalului de la Cannes pun într-o lumină mai justă și participarea cinematografului românesc la această întâlnire internațională de mare prestigiu. Dintre filmele noastre, anul acesta, conducerea festivalului a selecționat pentru concurs numai scurt-metrajul de animație, **Hidalgo**, de Ion Truică. Au fost însă prezentate cu succes, în cadrul Tîrgului, multe alte filme: **Dincolo de pod** de Mircea Veroiu, **Prin cenușa imperiului** de Andrei Blaier, **Alarmă în Deltă** de Gheorghe Naghi și o selecție de scurt-metraje. S-au realizat astfel importante contracte pentru distribuirea filmelor noastre în țări în care pătrunsesem pînă acum mai puțin prin filme: Spania, S.U.A., Canada, Belgia, Olanda și Luxemburg.

Am diminua însă importanța Tîrgului dacă am spune doar că aici se vînd și se cumpără multe filme. Aici se definitivează proiectele unor producții noi, aici se semnează contracte cu realizatori și vedete, se stabilesc cotele de participare financiară, se «împart» teritoriile de difuzare a viitoarelor filme. Concentrație de personalități de primă importanță din lumea cinematografică internațională, Tîrgul facilitează, într-un timp foarte scurt, un imens volum de tranzacții. După cum declarau unii producători și distribuitori, le-ar fi trebuit șase luni ca să încheie numărul de contracte pe care la Cannes le-au realizat în numai două săptămîni.

De la circa 3 000 de participanți, cîți a înregistrat la primele ediții, Cannes-ul cinematografic a ajuns să numere, la cea de a 30-a ediție, aproape 30 000 de oaspeți. Momentele de criză prin care a trecut această întâlnire anuală i-ar fi zdruncinat poate însăși existența, dacă nu s-ar fi produs îmbogățirea programului și a par-





O figură populară a ecranului dar și mai populară a bridge-ului (campion mondial), Omar Sharif, cu o dedicație adresată cititorilor noștri



Cum altfel s-ar fi putut chema primul film scris, jucat și regizat de Jeanne Moreau decât Lumină?

Après "Il était une fois à Hollywood!"

FILME A CĂROR «MESERIE» ESTE SĂ DESCHIDĂ (SAU SĂ ÎNCHIDĂ) FESTIVALURI ȘI APOI SĂ SPARGĂ BOX-OFFICE-UL: HOLLYWOOD, HOLLYWOOD (DOUĂ SERII DEOCAMDATĂ)

ticipării, ca și accentuarea caracterului său de lucru. Preferind să se exprime printr-o butadă, președintele festivalului, Robert Favre Le Bret, declara: «Cannes-ul a fost salvat de străini». Poate mai exact ar fi să spunem că salvatoare a fost crearea, acum 16 ani, a Tîrgului de filme, care s-a bucurat de un succes crescînd, de la an la an, conferind întregului festival o importanță cu adevărat mondială. Tîrgul de filme mijlocește difuzarea internațională pe marele și micul ecran a citorva mii de filme produse anual în toată lumea și numai «circulația anonimă» a acestor mii de filme duce la adevărata strălucire a celor citorva «vîrfuri» pe care juriul le ridică pe podiumul cel mai înalt ca pe cele mai valoroase producții ale anului respectiv.

Mihai DUȚĂ

CINEMATOGRAFIILE TINERE ALE UNOR ȚĂRI TINERE SE FAC CUNOSCUTE MAI ÎNTÎI PRIN TÎRGUL DE FILME: PRIMUL FILM NIGERIAN. Numărătoare inversă la Kusini



Ion Marinescu debut literar



S-a născut la 22 noiembrie 1930, la Craiova. A început prin a juca și cînta, între anii 1944 și 1946, în spectacole de revistă, de iluzionism, a făcut parte din trupe itinerante, colindînd satele Olteniei și cinematografele Craiovei (în pauze). În 1947 a fost angajat la Teatrul Național din Cetea Bănel, iar în cei 29 de ani care au trecut de atunci a interpretat aproape 200 de roluri (sototindu-le numai pe cele de pe scenă), la Craiova, Ploiești, Reșița, Oradea și București. În Capitală a jucat întîi la Teatrul regional, apoi la Teatrul Mic, iar în prezent face parte din colectivul artistic al primei scene a țării: Teatrul Național I.L. Caragiale. Cîteva titluri de Berjerac, Cum vă place, Aristocrații, O noapte furtunoasă, Scrisoarea pierdută, Unchiul Vania, Montserrat. În actuala stagiune, dintre reluări: După cădere și Galileo Galilei — la Teatrul Mic, Valiza cu fluturi și Camera de alături — la Teatrul Național.

Filmografie: **Gloconda fără suris** de Malvina Urșianu, **Agentul straniu**, de Savel Stiopul, **Aventurile lui Babușcă**, de Gh. Naghi și Geta Tarnavski, **Tatăl risipitor** de Adrian Petringenaru.

La televiziune: **Doisprezece oameni furioși**, **Rața sălbatică**, **Micul Eliof** și multe altele. Seriale: **August în flăcări** (un episod) și **Marele vis** (rol principal). Debutul literar, în aceste pagini ale Almanahului Cinema '77.

Ce noroc aveți

Pentru că nu știu să fac nimic altceva, stau în fața dumneavoastră pe aceste scinduri și vă imit.

E regretabil

că nu am învățat o meserie, dar asta e situația și acum sînt prea bătrîn ca să mă mai pot apuca de o treabă serioasă.

Deci nu-mi rămîne altceva de făcut decît să stau în fața dumneavoastră și să vă imit.

Uneori treaba aceasta îmi reușește de minune, dar de cele mai multe ori nici pomeneală, fie că voi stîtești prea greu de imitat, fie că sînt eu prea neîndemînat sau nu sînt suficient de atent sau nu sînt suficient de bun sau suficient de rău.

Poate nu vă iubesc îndeajuns, dar oricum, pentru că nu știu să fac nimic altceva, încerc să vă imit și îmi vine din ce în ce mai greu.

Ce noroc aveți

că nu mă imitați voi pe mine.

Bărbatul care înalță zmeu

Am văzut un bărbat înălțînd un zmeu.

Fostul copil se întîlnește cu el însuși, aici, pe plaja aceasta.

Odată cu zmeul înalță poate o serie de lucruri sau, dimpotrivă, nu face nimic altceva decît să înalțe un zmeu, pur și simplu.

Dar oricum ar fi, să-l ocrotim.

Nu-i cunosc numele dar i-am reșinat chipul, iată-i semnalmente ca să-l recunoașteți și voi: e un chip de om.

Atunci rămîne așa:

în eventualitatea unui nou război care s-ar declanșa prin absurd, firește, nimeni să nu ucidă bărbatul care înalță zmeu.

Ordine

Cînd ai puțin răgaz, fă și tu ca mine: fă ordine în jurul tău.

Așează frumos bucuriile la bucurii, pe rafturile lor mici, tristețile la tristeți și nu le împerechea greșit. (Ce caută o speranță alături de o deprimare? Și de ce avîntul acesta alături de indolență?)

Uite, de exemplu, acesta e raftul celor ce mă urăsc; tu ce cauți aici, iubito? Treci la locul tău.

Populară

*Din lumina ascuțită
Noaptea stă să mă înghită.*

*De ce creasta cea mai vie
Hăul negru mă îmbie.*

*Din căldur-aromitoare
Mă ia frigul care doare.*

*Și de-aici de lîngă tine
Mă așteaptă nime, nime.*

Manole

lui Ionescu-Gion

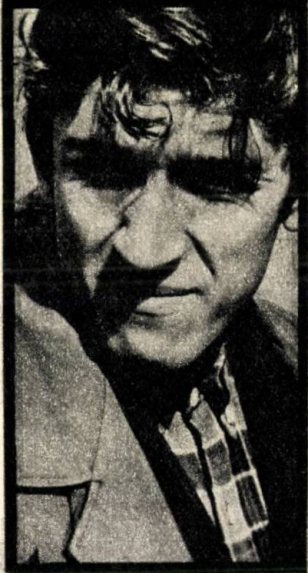
*Cine dărimă, cine dărimă?
strigă meșterul înnebunit,
și orbit de furie uită să vadă
că ruinele se șterg sub vrej*

*de vegetație.
Cine dărimă, cine dărimă?*

*Potolește-te, meștere, ruinele
sînt vechi.
vezi-ți de treabă,
mară dărimători au murit,
pune mîna și construiește.*



Mircea Diaconu



S-a născut la 24 decembrie 1949, la Vlădești-Argeș. A absolvit Institutul de artă teatrală și cinematografică «I.L. Caragiale» din București în 1971. Primul rol important pe scenă îl interpretează în 1972, la Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»: Brnzovenescu din Scrisoarea pierdută, în regia lui Liviu Ciulei. Urmează a 12-a noapte (Sir Andrew), Elisabeth (Filip al II-lea), Militarul fanfaron, între noi n-a fost decât tăcere și altele.

Filmografie: **Nunta de piatră** de Dan Pița și Mircea Verolu, **Capcana și Actorul și sălbăticiile** de Manole Marcus, **Filip cel bun** (rolul titular) de Dan Pița și **Mere roșii** (rolul principal) de Alexandru Tatos.

Debut literar în mai 1976, în «Luceafărul» cu povestirea «Șugulina». În iunie 1976 au apărut împreună în «Tribuna» alte două povestiri: «O.N.» și «Damian». Almanahul Cinema '77, tipărit în 1976, are astfel privilegiul de a încheia anul debutului, cu schița «Fata din fereastră». În pregătire, la Editura Albatros, un volum de povestiri.

Fata din fereastră

Orașul era așa de mic că, dacă fuai o înghețată de la turcul care-și plimba căruciorul la gară printre trăsurile roase de molii, puteai să treci fără grabă pe bulevard, pe la primărie, și să ieși din oraș fără s-o fi terminat.

Strivit între picioarele dealurilor, își cocoțase străzile pietruite, până sus în pădure, terminându-și-le cu câte o vilă colorată. La capătul uneia se ridica spitalul, alb, holbindu-și ferestrele spre biserica Flămînda, ce întepa cerul, între brazii din partea cealaltă a orașului. În vremurile acelea de secetă și război, mulți dintre pacienții spitalului se mutau dincolo, cu singurul dric al cimitirului, scrișind așa de tare, că preotul se îmbolnăvise de nervi și cum scriștia vreo ușă se trezea cîntînd Veșnica pomenire.

Zilele treceau liniștite și senine, netulburate decât de vrăbile de pe bulevard care simțeau primăvara și de căteii parfumați ai doamnelor care coborau din vile și împlîneau bulevardul între trei și cinci. În fiecare vară veneau aici la munte doamne cu cățeluși, dar niciodată nu fuseseră așa de mulți ca acum. De cînd începuseră bombardamentele în București, veniseră și mai multe, toate cu căteii și dacă te nimereai în centru între trei și cinci, te asurzeau cu lătrăturile. Pe la cinci, după ce plecau, nu se putea trece pe acolo vreo oră, pînă curățau măturăresele. În schimb, castani frumoși ca pe strada principală nu mai erau în tot județul; primăria obținuse și un premiu pentru cel mai frumos bulevard.

În capătul străzii trona statuia unui domnitor, ctitor al orașului, și alături

la fel de nemișcat un paznic bătrîn cu o pușcă ruginită atîrnată de umăr ca de un culer. Se anima la ora trei, ca să-și pună dopuri în urechi împotriva zgomotului, desi vîrsta rezolva oarecum problema, cînta încet «fată mare, tristă tare» și timpul trecea neluat în seamă.

După cinci, orașul părea mort. Doar cite un fluierat de locomotivă venea de la gară și apoi, ca un ecou, o trăsură străbătea leneșă orașul hurdăcînd noii pensionari spre vilele din pădure.

Nimeni nu vedea cum, de la una din ferestrele spitalului, doi ochi aprinși urmăresc fiecare mișcare a orașului. De dimineața pînă seara, o fată stătea nemișcată în fereastră, ca un tablou așezat din greșeală spre afară.

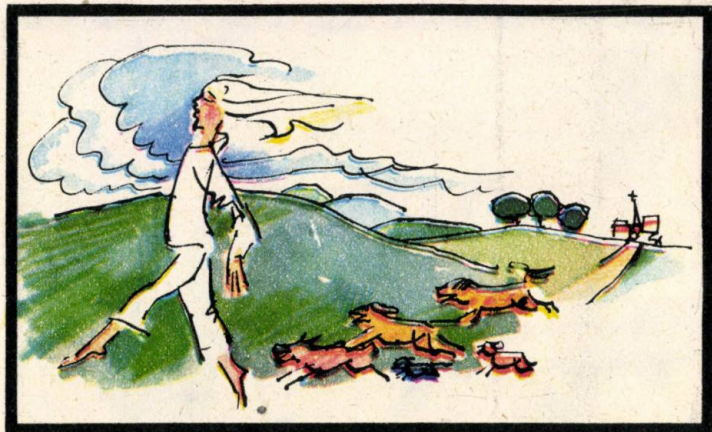
Nimeni n-ar fi putut spune exact de cît timp era fata în spital, nici măcar ea. Și nu numai pentru că în orașul acesta zilele erau toate la fel și oamenii aceiași, ca și cum timpul ar fi fost o placă stricată învechindu-se pe loc, dar toată lumea din spital o uitase în salonul acela unde murise maică-sa, de o boală ciudată. O soră venea să-i aducă mîncarea, deschizînd ușa cu cotul, ca să nu ia microbi, îi striga să stea departe de ea și să nu tușească, apoi pe coridor trăgea o țuică tare ca să se dezinfecteze.

Acasă, fusese fata cea mai mică, terorizată de celelalte trei mai mari, venită pe lume tîrziu și nedorită. Cînd se născuse, avea nasul atît de strîmb că maică-sa încercase să-l îndrepte, și-i rămăseseră urmele degetelor acolo, făcînd din nasul ei un fel de toartă. Cînd se îmbolnăvise maică-sa, o trimiseseră și pe ea la spital, ca s-o îngrijească, iar apoi o uitaseră acolo. Și fata stătea toată ziua în fereastră și privea încîntată la casele acestora colorate și nu înțelegea deloc cum de au acoperișurile drepte. Ajunsesă să-i cunoască pe toți orașenii, să știe la ce oră ies, la plimbare, și se amuza grozav cînd doamna general Popescu se întîlnea din greșală cu nevasta procurorului cu care era certată și se luau la bătaie cățelușii respectivi. Îi plăcea orașul, părea o jucărie imensă, cu de toate în ea. Dar cel mai tare i-ar fi plăcut niște cățeluși rotunzi și pufoși, cum nu văzuse decât odată unul la un copil într-o trăsură, însă acela nu mișca, era din pluș. De atunci își dorea grozav unul la fel.

În ziua aceea totul începuse ca de obicei. O trăsură la trenul de dimineață, una la cel de zece, dughenele își scriștiseră obloanele, porumbeii se mutaseră din parc în plața de unde se vor întoarce după ora cinci cu gușile pline, ca să umple parcul de gungurit romantic și de găinaț.

Seninul se boltea ca o cupolă pe care cineva pictase trei norișori încoronînd muntele ascuțit, țîșnit verde dintre pădurile de brad. Nici





o boare de vînt nu se plimba prin castani. Paznicul își atîrnase pușca de umăr și, înainte de a atîpi, se gîndea la blestemul ce se abătuse asupra lui și a familiei. Toate fuseseră minunate demult, cînd luase el slujba asta de la tatăl lui; era chiar învîdit în oraș, nicăieri nu se cîștiga mai ușor o pensie. Dar niciodată nu l-ar fi trecut prin cap că or să-i vină ca un blestem cățelușii ăștia. El era singurul din tot orașul care trebuia să rămînă la post între trei și cinci. Pregătise slujba pentru fiul lui, ar fi avut viitorul asigurat, dar în situația asta trebuia să-l dea la o meserie.

Spre prînz, dîcru scrisorile pînă la Flămînda și înapoi. Cîteva pensionari discutau politică pe o bancă, sub castanii bulevardului. Se părea că frontul ajunsese la Iași, iar direcția liceului făcuse un copil din flori cu un elev. Dar nu erau motive de îngrijorare, aici în oraș nu căzuse o bombă și nu se trăsese un glonț de la începutul războiului. Uneori mai treceau trupe, dar asta însemna doar un bal cu ofițeri și domnișoare. Apoi cîteva zile se umpleau cutiile poștale de scrisori parfumate și la urmă liniștea oprea iar timpul în loc.

Unul dintre pensionari se uită la ceas și se ridică toți grăbiți, era aproape trei și leșeau doamnele cu cățelușii la plimbare. Dughenele își trăgeau obloanele pentru pauza de prînz.

Cățelușii coborau tirîndu-și doamnele în lese, paznicul își pusese doaptele în urechi și începuse «fată mare, tristă tare». Undeva, departe la orizont, deasupra munților, apăruse un stol de păsări venind încet peste păduri. Aerul era cald, se respira greu și doamnele transpirau din plin în rochiile de dantelă. Evantaiile tremurau disperate deasupra decolteelor pudrate.

Un birjar beat lăsase caii în voia lor să pască florile statuii și se uita prost la domnitor, ca la o cunoștință veche pe care nu știa de unde s-o iei. Stolul de păsări se apropia greu de oraș. Paznicul privea în zare scuturînd din cap pînă i se mută chipul. Abia atunci își zise încruntat: Vine toamna! În a-

propiere, se iscase o bătaie grozavă între doi canisi și un bulldog. Birjarul îi îndemna cu strigăte ascuțite și cu virful biciului.

Și deodată evantaiile se opriră, iar sudoarea năvăli în decoltee. Birjarul sughiță scurt, apoi: Apără-ne doamne pe noi păcătoșii! Bătrînul paznic își puse ochelarii cu care noaptea citea «Neînchipuitele isprăvi ale lui Habar n-am» și încrămeni: păsările din zare erau avioane. Cățelușii se smuceau în lese, neînțelegînd ce se întîmplă cu doamnele de deasupra lor. Avioanele veneau negre, sinistre, cu burțile umflate, spintecînd cerul. Unul se lăsă greoi peste oraș și inimile oamenilor încrămeniți săriră afară de spaimă și de zgomot. Începu o clipă care nu se mai termina. Chiar și cățelușii tăcuseră lipiți de asfalt.

Bătrînul paznic își privi statuia. Ei doi reprezentau acum orașul, dar greul cădea, ca și la discursurile primarului, doar pe umerii lui. El trebuia să salveze orașul. Într-o străfulgerare, văzu decorația primăriei și un crîmpei de marș îl străbătu ca un fior. Puse pușca la ochelari, o rezemă de umărul domnitorului și trase. Avionul se smuci brusc, făcu o voltă peste spital, apoi se prăvăli mugind peste oraș. Din burtă îi porni un punct negru și peste o clipă domnitorul zbură în țîndări. Într-un bubuit îngrozitor, rostogolit pînă departe în pădure, din pădure în pădure, din deal în deal. Doamnele s-au splurberat ca un stol, descotorosindu-se de evantaie, pălării și cățeluși, cu poalele sumese, tipînd. Adăposturi, pivnițe s-au umplut într-o clipă de chipuri schimonosite de spaimă, închinîndu-se cu disperare. Se apucau unele pe altele, se zgîriau pentru un loc.

În groaza generală, uitaseră toți de cățelușii care se repeziseră che-lăind spre fostul domnitor, împiedicîndu-se în lese, la fel de sperați ca stăpînele lor. Porumbeli se loveau de brazi, împinși de suflul bombel.

Doar sus, la fereastra spitalului, ochii fetei luceau straniu. Văzuse totul de sus și-i răsărise în minte un gînd care o umplea de fericire: cățelușii erau pentru prima oară

singuri, adunați acolo, putea să-i mîngie și poate chiar să aibă unul al ei. Nu-i trebuia mai mult de o clipă pînă jos, apoi în fugă pe strada goală, în pijamaua albă a spitalului. Pe bulevard, călcînd peste evantaie și pălării, se opri cu minile slabe întinse spre cățelușii de toate culorile înghesuți unul în altul.

Cîteva clipe s-au privit. Minile fetei au coborît încet și fața i s-a schimbat a spaimă: ochii cățelușilor erau rotunzi și răi. Cîteva și-au rînjit colții spre ea, mîrlînd. Fata a făcut un pas înapoi. De la fereastra ei, nu văzuse ce fel de ochi au cățelușii ăștia, nu știa că seamănă cu doamnele acelea frumoase care tremurau în pivnițe. A mai făcut un pas înapoi, simțea o durere neclară în piept, ca o tristețe, a făcut un pas și a rupt-o la fugă pe bulevard, peste evantaie, cu cățelușii după ea. Au alergat prin orașul gol, ea gîfînd și ei lătrîndu-i în spate, au trecut podul de peste rîu și s-au pierdut pe drumul dinspre munte.

Din ziua aceea nimeni nu i-a mai văzut pe cățeluși. Cînd au ieșit din pivnițe, pline de păianjeni și de



frică, doamnele i-au căutat peste tot, dar nu i-au mai găsit. S-au vărsat lacrimi, s-au dat acatiste, de atîtea daniile preotul s-a vindecat de boala scriștilui și s-a îmbolnăvit de cea a numărărilor. Bulevardul era din nou plin de pensionari, cum stă bine unui bulevard, dar doamnele purtau dolii.

Timpul trecea din nou neluat în seamă, paznicul se pensionase din lipsă de statuie și umbra din ușă în ușă să capete decorația primăriei, direcția liceului se pare că mai făcuse un copil din flori dar nu se știa dacă din aceleași flori, iar trenul aducea în fiecare zi alte doamne.

Nu mai fereastra spitalului arăta ca un tablou căruia i-a murit desenul. Trei dintre frunzele toamnei îi fuseseră pe pervaz.

Atenție,
documentarul!



Prima
noastră portret
(Decebal)

„Filmul de artă” sau, mai corect, filmul despre celelalte arte



Redacția almanahului revistei «Cinema» mi-a propus să aștern pe hîrtie cîteva gânduri despre filmele de artă (mai corect — filme despre celelalte arte) realizate de Studioul «Alexandru Sahia» în ultimii ani. Am ezitat — și nu din cochetărie — să dau curs invitației, pentru că — mărturisesc — mă pricep oarecum să fac filme, dar mai puțin să le discut. Dacă am acceptat pînă la urmă propunerea redacției e pentru că aș dori, la rîndul meu, să propun cititorilor, un joc: să înlocuim aprecierile obișnuite cu un dialog imaginar între autorii documentarelor respective și mari personalități artistice care s-au pronunțat în trecut asupra aceluiași teme.

«Spiritele mari pot
să se iubească între ele»

Să începem cu filmul dedicat de poetul Vasile Nicolescu și regizorul Jean Petrovici Luceafărului poeziei românești și să dăm cuvîntul

Dintre toate genurile filmului,
documentarul pare cel mai îndepărtat
de literatură.

Mirel Ilieșiu, regizor de frunte
al documentarului românesc,
își propune să ne demonstreze contrariul

comentariului din filmul intitulat **Eminescu**: «Întîlul mare filozof poet român, îngemănînd gîndirea cea mai profundă cu cea mai delicată frăgezime a sentimentului, Eminescu, n-a trudit mai puțin în cuvînt decît Michelangelo în marmură, Rembrandt în culoare sau Beethoven în sunet».

Dacă acești titani, citați de autori,

ar fi văzut filmul, ar fi spus, poate, după cum urmează...

Michelangelo:

Nu știu ce simte sufletul,
ce crește

în el, dacă-i lumina nemuririi
sau dacă din memoria omenirii
vre-o altă frumusețe-n el
scâlpește...

(«Rime», în traducerea Etei Boeriu)

Rembrandt: «...În patria ta vei găsi
atîtea frumuseți, încît viața ta va fi
prea scurtă pentru a le putea înțelege
și a le putea exprima...»
(Eugen Schiller: Rembrandt).

Beethoven: «Spiritele mari pot să
se iubească între ele.»

● În comentariul filmului pomenit mai sus, Vasile Nicolescu constata cu grație și eleganță, pe bună dreptate: «Poezia, ca și muzica, se învață din pruncie, secundă cu secundă, anotimp cu anotimp». Titus

Impresiile din copilărie ale lui George Enescu au fost transpuse pe peliculă de Mircea Săucan, cu concursul compozitorului Anatol Vieru, în documentarul cu același titlu. Filmat ca dirijor și pedagog, Anatol Vieru comentează astfel lucrarea lui Enescu: «Impresiuni din

giunea muzicală — 1841).

Un mare geniu se formează printr-un alt mare geniu

Lui Brâncuși, studioul nostru i-a dedicat două filme. În cel realizat de Octavian Barbosca (scenariul) și Paul Orza (regia) se spune: «În contextul, atât de controversat al artei contemporane, de-a lungul unei jumătăți de secol, alături de curente și personalități de mare amploare și semnificație, de la Rodin, Maillol sau Bourdelle pînă la Henri Moore sau Calder... Brâncuși, întemeietorul artei moderne, se afirmă asemenea unui plsc de lumină, ca un punct absolut de universală clasicitate.»

În dialog imaginar cu autorii, Heine: «Un mare geniu se formează printr-un alt mare geniu. Un diamant lustrulește pe altul» (Despre Germania — de la Luther la Kant).

În cel de-al doilea film, Pompiliu Gilmeanu (scenariul și regia) afirmă: «Centenarul marelui artist este o sărbătoare a românilor și artiștilor de pretutindeni, omagiu fără de sfîrșit adus aceluia despre care James T. Parrell scria că «Pe lângă Shakespeare și Beethoven, mai există un Dumnezeu: acesta este românul Brâncuși».

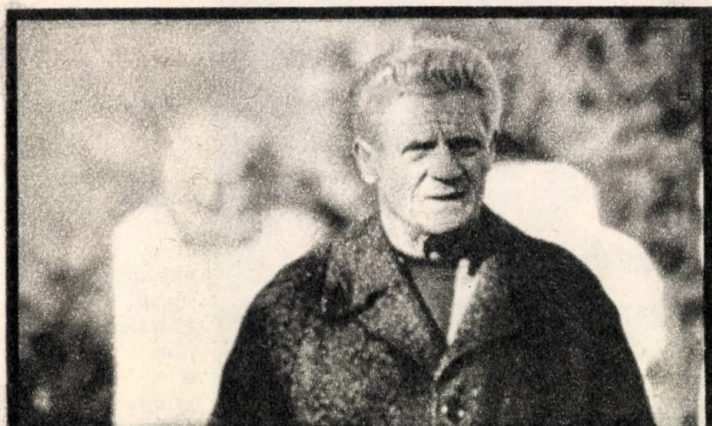
Pentru că pe Beethoven l-am mai tulburat cu o întrebare, să ne adresăm de data aceasta lui Shakespeare, care cîntă soarele:

«Splendorile decad dintre splendori

Și sorții rîi norocul vitregescul-Dar veșnica ta vară dăinuie-va Și frumusețea nu-ți va fi furată, Nici moarte-asupra-ți n-o să-și urce stiva

Vel crește-n vers cu secolii deodată».

«(Sonetul XVIII, în tălmăcirea lui Ion Frunzetti).



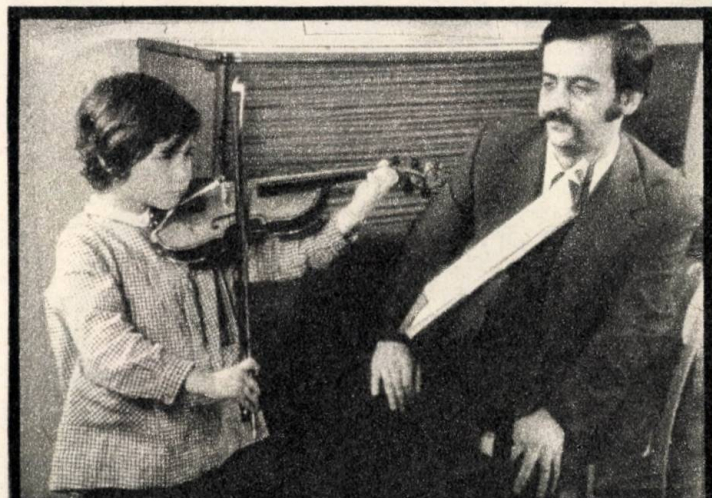
Mereu lângă izvoare
(Vida Gheza: Rădăcini maramureșene)

Mesaroș, pornind de la aceeași premiză, a dedicat filmului său profund educativ, **Și trombonul face muzică**, activității pedagogice din cadrul liceului de specialitate din București.

Iar pentru că regizorul nostru a realizat filmul fără comentariu, Beaumarchais ar fi declarat, probabil, după vizionare: «Ceea ce nu merită să fie spus, este cîntat» (Bărbierul din Sevilla).

copilărie este o piesă cu totul uluitoare. Ea pare o colecție de tablouri pictate din amintire, cu o prospețime neobișnuită. Este probabil prospețimea cu care-și amintesc oamenii bătrîni de plaiurile și împrejurările copilăriei lor».

L-ar completa marele nostru critic G. Ibrăileanu: «Amintirile — o muzică ce ne vine de undeva de dincolo de orizont» (Privind viața) și Heine: «Muzica este poate ultimul cuvînt al artei, așa cum moartea este ultimul cuvînt al vieții» (Sta-



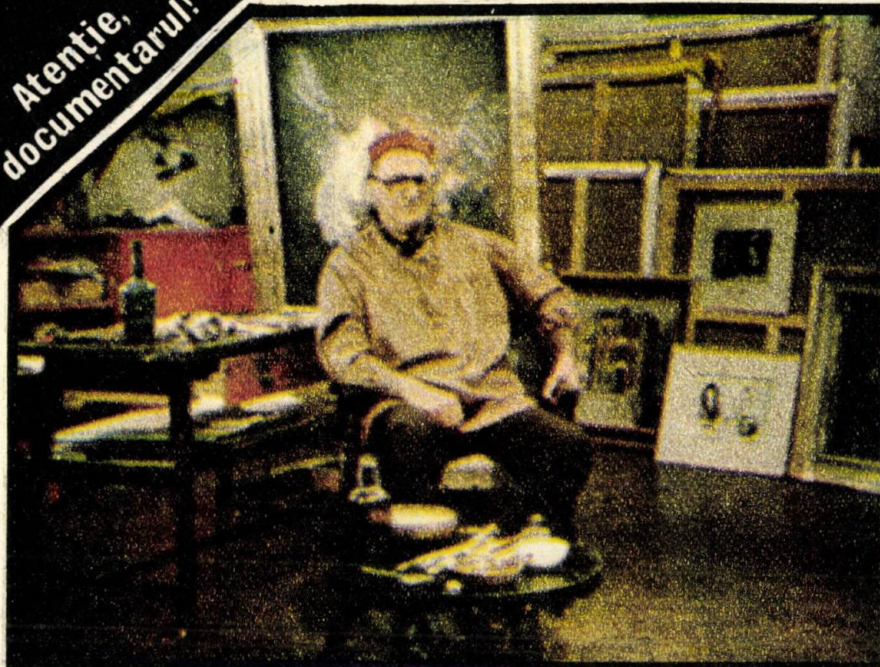
Educație prin și pentru artă
(Și trombonul face muzică)

«Ritmul are desfășurare în timp. Atunci ce legătură poate fi între ritm și pictură?» iată întrebarea care l-a determinat pe Al. Sirbu să realizeze filmul **Ritmul în pictură**, tot atât de instructiv ca și celelalte pe care le-a dedicat inițierii în legile artei.

Dar iată cum ar fi răspuns André Maurois la această întrebare, după ce ar fi văzut filmul, referindu-se nu numai la pictură, ci chiar și la film: «Copiii se liniștesc atunci cînd li legeni. Sufletul nostru va rămîne întotdeauna legat de copilărie. Poetul, încadrînd sentimentele noastre în ritmul versurilor lui, le face să treacă într-o lume mai ordonată, mai inteligibilă. În natură toate fenomenele care sînt ritmate în mod natural ne dau aceleași sentimente de seninătate, de securitate» (La poezie du cinéma).



Atenție,
documentarul!



Artistul
nu
e
niciodată
singur.
El trăiește
prin
și
printre
operele sale.
(Corneliu Baba)

Culoarea, un alt element esențial al picturii, constituie pentru criticul de artă Octavian Barbossa, pictorul Paul Gherasim și regizoarea Paula Segall prilej de meditații cinematografice în filmul de educație estetică intitulat **Mirabila culoare**. «Culoarea — acest cuvânt nerostit al privirii — exprimă bucuria meditativă a ochiului descoperitor de frumusețe și adevăr».

În acest plan al echivalențelor spirituale, Delacroix ar fi spus: «Culorile sînt muzica ochilor» (Jurnal).

ar replica: «Pasiunile noastre sînt principalele unelte ale conservării noastre: a voi să le distrugi este o încercare tot atît de zadarnică pe cît de ridicolă» (Emile sau despre educație).

În concepția statuii lui Eminescu, constată autorii: «imaginea poetului devine emblema geniului, a Luceafărului. Carnală și hieratică, ființa poetului este deopotrivă pămînteană și cosmică».

Și poate, dacă Eminescu ar fi văzut filmul sau statuia, și-ar fi amintit de propria-i tălmăcire în românește a celebrelor versuri ale lui Horațiu, «Exegi monumentum»...

Mi-am zidit monument, decît acel de fier

În filmul dedicat sculptorului **Anghel**, autorii aduc în discuție aspirațiile artistice de o viață ale artistului, obstinația lui de a portretiza geniile.

Oglinda cea mai pură a sufletului unei națiuni

Grigorescu este în viziunea lui Erich Nussbaum (scenarist și regizor al filmului care are ca titlu numele marelui pictor și patriot), «cel mai mare pictor român, artistul genial care a sintetizat în opera sa permanentele spațiului românesc. Nicolae Grigorescu rămîne, neclipsat, clasicul mereu contemporan al picturii noastre. Grigorescu înseamnă pictură românească».

Pentru că, așa cum spune Tonitza: «Arta este oglinda cea mai pură în care se răsfrînge, ireproșabil, sufletul unei națiuni» (Însemnările unui pictor).

Aceeași idee străbate filmul Floricăi Holban, **Corneliu Baba**, construit în întregime pe mărturiisrile pictorului: «Nu mă pot vindeca de pasiunea de a privi și a picta cerul, pomii și pămîntul țării mele».

La care Jean Jacques Rousseau



Sîntem aici de 2000 de ani
(Diplome maramureșene)

Mult mai trainic și nalt ca piramizii cerești;
 Ploaia nu-l va minca, nici aquilonul slab,
 Nici al anilor sir, vremile care fug.
 Nu de tot voi muri, partea mai bună a mea
 Va scăpa de mormint...

«Momentul cind viața irumpe în film»

Karl, Carol și Frederic Storck, Cecilia Cuțescu Storck — o familie de artiști. Filmînd în casa lor, astăzi muzeu, regizoarea Ada Pistiner încearcă să reconstituie, cu mijloacele filmului, atmosfera de elevată creație ce domnea în această familie. Ceea ce l-ar îndreptăți pe Claude

Ray să-și repete tezele publicate în L'Ecran Français încă în 1945: «Artă filmului documentar este, întotdeauna și prin esență, analitică... Montajul, muzica, comentariul, sînt tot atîtea paleative necesare și uneori chiar minunat întrebuintate pentru a acoperi infirmitatea măturii pure... Pentru recrearea realității, trebuie complicitatea imaginației. Poetul este acela care restituie viața. Poet în înțelesul original al cuvîntului, adică cel care face, demiurgul a cărui privire inventează un adevăr mai adevărat decît adevărul».

Cîteva dintre filmele de artă din ultimii doi ani urmează un itinerar istorico-geografic. Astfel filmul lui

Slavomir Popovici (regia) și al Gabrielei Ionescu (scenariul) analizează cum: «Portretul votiv devine, în vremea lui Constantin Brâncoveanu, parte a unui amplu discurs în imagini. Mesajul principal al manifestului pictat în perioada brâncovenească este sentimentul preluării, dăinuirii și statorniciei spiritualității românești.»

În **Orașul inefabil**. Paul Gherasim și Radu Petrescu — scenariști și Paula Segal — regizor, ne propun o plimbare meditativă «...de-a lungul metamorfozelor Bucureștilor, într-un spațiu interior, al gîndului și al sensibilității».

Erich Nussbaum și Viorel Bindea investighează în filmul **Dobrogea în arta plastică** atracția artiștilor plastici pentru acest ținut românesc: «Marea incandescentă, tîrgul dobrogean de altădată, atît de specific în culorile și rimele sale, au inspirat un capitol deosebit în istoria artelor românești»

Aș propune, spre meditație, tuturor realizatorilor, citați sau necitați aici (deci și mie) cuvintele lui Robert Bresson rostite la o Conferință de presă, la Festivalul de la Cannes din 1957: «...Trebuie să ajungem să ne exprimăm, nu prin imagini, ci prin raportul între imagini. Ceea ce nu este deloc același lucru. Așa cum un pictor nu se exprimă prin culori, ci prin raportul dintre culori... Trebuie ca imaginile să-și schimbe semnificațiile, să înceapă să vibreze, în contact cu alte imagini. Acesta este momentul cînd viața va irumpe în film».

Mirel ILIEȘIU

P.S. În această perioadă, supra-semnatul a realizat două filme de artă și — din decență — n-a dorit să se ocupe de ele; ca atare, l-a rugat pe prietenul său Radu Cosașu să se indeletnicească cu această obs-tească treabă, conformîndu-se bineînțeles regulilor jocului.



«Mi-am zidit monumentul»
 (Eminescu)

Post post-scriptum



Riscînd a-l dezamăgi pe inventatorul acestui joc savant de citate și cuvinte potrivite, nu mă simt deloc îndemnat — cînd mă gîndesc la admirabilele sale filme despre creația lui Catargi și Vida — să apelez la Beethoven, Michelangelo și Shakespeare. Dar, respectînd cît de cît regula jocului — unui, din atîtea puncte de vedere, «copil» ca Ilieșiu nu trebuie totuși să-i iei chiar toate «jucăriile»... — voi mărturisi că atunci cînd am văzut filmul despre Catargi, m-am gîndit la acela despre Vida și la o revizionare a **Rădăcinilor maramureșene**, m-am întors la Catargi.

Așa cum l-a filmat Ilieșiu, cu aparatele lui Segal, cu cuvintele lui Frunzetti și Hăulică, cei doi artiști vin de departe, unde se aflau străini unul de altul, se apropie pînă a se oglindi scurt unul în unda celuilalt, la un cot de frază, într-un ciot de lemn, într-un ciob de lumină, explicîndu-se fulgerător nu atît pe sine cît pe acela care a încercat — cu mijloacele altei arte — să le desferece taina.

Vida vorbește parcă despre Catargi, atunci cînd evocă acele «personaje ale locurilor sale care de fapt păzesc natura începînd de la omul apelor care deschide și încuie izvorul, omul pădurii care păzește pădurea, fata pădurii care este măritată după omul nopții», Catargi-pictorul, niciodată trecut pe la Nord, nu e totuși omul care deschide și încuie izvorul, omul care păzește pădurea și chiar scheletele ei?

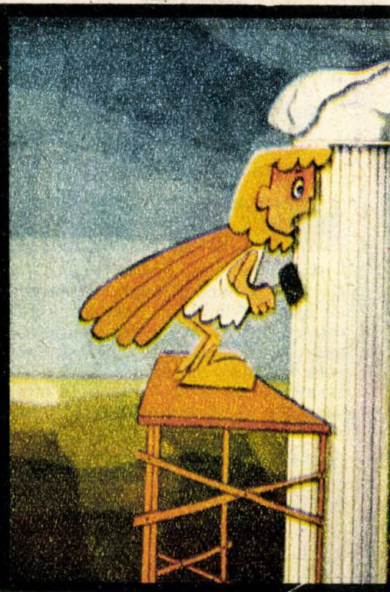
Iar Hăulică, explicîndu-ne fastuos arta lui Catargi, nu ne cheamă spre Nordul lui Vida în această cadentă de mare concert: «Miracol al timpului asumat... progresiune în timp și totodată radioasă rămînire într-un prezent al tensiunii deschise, al timpului orientat către viitor, astfel se instituie dialogul între epoci, astfel își dau răspunsul sub semnul unei austere voințe de a elimina tot ceea ce ar fi lesnicioasă supralicitare...»? Cine altul decît Vida se înscrie mai bine și mai fratește sub semnul «austerei voințe de a elimina», lîngă Catargi? Cine altul?... Aș mai cuteza numele cuiva, din aceeași confrerie a «austerei voințe ostile supralicitărilor lesnicioase», numele acestui posedat documentarist al Sahiei, radios înrădăcinat exact în acest «prezent al tensiunilor deschise».

Radu COSAȘU

Atenție,
animația!



Dinamismul unei imagini statice
(Hidalgo)



Inițiere în tehnica poetică



Este greu de imaginat un film interpretat de actori fără cuvinte. Filmul mut includea, după cum se știe, textul sub forma inserțiilor. **Insula**, film japonez, în care trei actori nu rostesc timp de două ceasuri nici un cuvânt, își trage seva artistică dintr-o lacună grăitoare: lipsa cuvintelor își spune cuvântul. În schimb, filmul de animație se poate dispensa într-o asemenea măsură de cuvinte, încât, exagerând, dar nu prea mult, putem spune că rareori adăugarea unui text este altceva decât semnul unor imperfecțiuni artistice. Filmul de animație fiind deci unul dintre genurile cele mai refractare verbalității, se poate vorbi de raporturile lui cu literatura, artă a cuvântului?

**Masca ascunde,
dar și dezvăluie?**

Se poate... În măsura în care simțim în stare să distingem în arta animației o multiplicitate de planuri, ca în poezie. Metafora, simbolul, parabola, metonimia, iată armele animației.

Fantoșa — personajul desenat sau păpușa sau obiectele care se mișcă în filmul de animație — sînt o mască. Orice mască are însă o funcție dublă: ascunde și relevă în același timp. Masca nu este niciodată întimplătoare, ea ascunde fața confuză a personajului, dar scoate în relief trăsăturile caracteristice, esențiale, trăsăturile în care se refugiază potențialitatea supremă a personajului. Sînt deci cel puțin două circuite ale înțelegerii unui astfel

**Ce se întîmplă cînd spectatorul
descoperă că filmul vrea să spună
altceva decît pare să spună
la prima vedere?**

**Este o întrebare la care răspunde
criticul literar și de artă
Georgeta Horodincă**

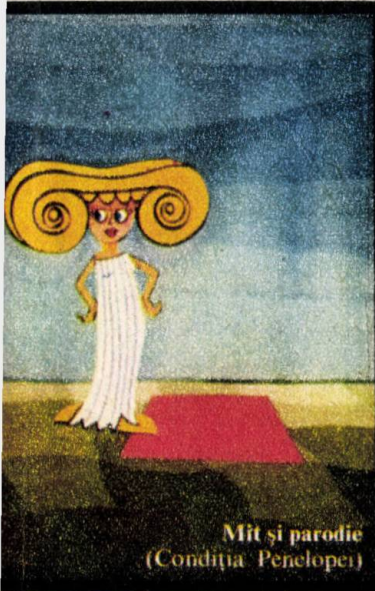
de film: un circuit al măștilor, al fantoșelor desenate și un circuit al personajelor pe care le ascund sau le reprezintă măștile.

Recurgînd la exemple extreme, să ne gîndim la filmul **D-ale organigramei** de Matty Asian. Planul fantoșelor este în cazul de față planul bilelor mari și mici, al schemelor și acoladelor, toate elemente abstracte, măști super-stilizate, care își păstrează pe tot parcursul filmului identitatea și se comportă în consecință. Ele nu execută decît mișcări specifice: ciocniri, rostogoliri, salturi etc. Și totuși organigrama, schema unei structuri administrative, nu este altceva decît expresia unor raporturi sociale și umane. Îndărătul ei se află oamenii. Este ceea ce bilele lui Matty tocmai spun: deși nu sînt reprezentări antropomorfe și nu se mișcă altfel decît ca niște bile, aceste fantoșe «trădează» comportări și sentimente umane, sînt de fapt oameni, personaje-actori (necîntînd să rămînă bile...) Datorită

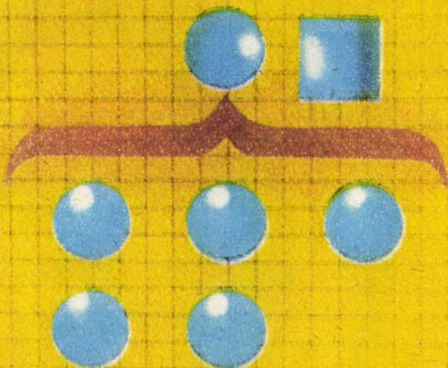
funcției duble a măștii, care ascundînd de fapt relevă, prezența unui al doilea plan, indirect, deductibil, se face simțită: planul personajelor care se comportă more geometrico, deci ca niște bile, rămînînd în subtextul imaginii filmice oameni. Dar și în textul ei! Prin comportarea atît de evident umană a acestor bile vesele, grăbite, insistente, cicălitoare... ca niște oameni. Ca să nu mai vorbim de ale vieții valuri, care le fac să urce sau să coboare...

Omul este deci prezentat în **D-ale organigramei** după un procedeu cunoscut în retorică sub numele de metonimie.

Receptarea estetică se realizează prin «de-mascare», adică prin echivalarea fantoșelor, a bilelor, a unor corpuri geometrice, cu ființa umană. Am citat un film satiric. Dar echivalența poate fi alteori un act decompresiv, de exuberanță și plenitudine, ca în filmul **Șotronul** de Laurențiu Sirbu unde, în ciuda unor deficiențe reale și în special a unui final confuz,



Mit și parodie
(Condiția Penelopei)



Actorii sînt uneori cilindrici
(D-ale organigramei)

a filmului de animație

jocul șotronului, fantașa mirifică, ne relevă fantezia luxuriantă a copilului care se joacă. Aici fantașa nu îngustează, nu restrînge cîmpul actului uman cu care se identifică, dimpotrivă, îl lărgeste, scoțînd la iveală bogăția lui intimă, necunoscută.

Tehnica filmului de animație constă în fond, ca și tehnica literară și în special tehnica poeziei, care speculează polisemia cuvîntului, în elaborarea unui sistem de circuite independente — cît mai multe — cu scopul de a dovedi pînă la urmă analogia sau identitatea lor. Datorită unor elemente care pot fi concomitent citite în mai multe registre, pentru că au, ca și cuvintele poeziei, mai multe sensuri, circuitul fantoșelor și circuitul personajelor din filmele de animație ajung să stabilească între ele o relație neașteptată, să «de-mascheze» un aspect necunoscut al realității.

Filmul de animație își păstrează justificarea și originalitatea în măsura în care reușește să scoată la iveală fațete ale realității inexplorabile prin mijloacele filmului interpretat de actori. Și în această privință e lesne de remarcat că, așa după cum din punct de vedere vizual, filmul de animație este mai înrudit cu artele plastice decît cu cinematograful tradițional, din punctul de vedere al scenariului, el este mai înrudit cu poezia și cu schița decît cu genul dramatic. Concentrarea și personajul realizat prin mijloacele artelor plastice, deci esențializat, obligă întotdeauna filmul de animație să apeleze la un tip de expresie intensiv, substanțializat, simbolic.

Cum putem «de-masca» un film de animație

Transpunînd legenda populară a **Mesterului Manole**, Ion Truică a urmat strict legile expresiei poetice. Putem distinge, după opinia mea, cel puțin trei circuite suprapuse (cu siguranță că sînt însă mai multe), trei straturi sau trei trepte de semnificații care alcătuiesc împreună sistemul de analogii al filmului.

Circuitul cel mai evident este cel care compune întîmplarea propriu zisă: chemat de domnitor, Manole începe zidirea, dar nu o poate încheia decît cu prețul unui imens sacrificiu. După încheierea construcției, Manole și conștientul său, în loc să fie răsplătiți, sînt condamnați de domnitor la moarte.

Dar ceea ce într-un limbaj impresionist s-ar numi atmosfera filmului — solemnitatea gesturilor, decizia tragică înscrisă pe chipul personajelor, muzica gravă — ne atrage atenția că întîmplarea are și un alt înțeles decît cel al faptelor nede. Construcția la care lucrează Manole cu mesterii săi implică un mister, o enigmă a unicității din moment ce principalul ei autor este în stare să pună mai presus de orice înălțarea acestei construcții, din moment ce domnitorul nu ezită să condamne pe mesterii la moarte. Dar ce se întîmplă de fapt în momentul în care spectatorul descoperă, datorită cititorului elemente, multe considerate de atmosferă, dar a căror consistență materială nu poate fi contestată, posibilitatea ca aceeași întîmplare să aibă și o altă semnificație? El descoperă de fapt existența unui nou circuit, să-l nu-

mim al construcției unice, circuit mult mai puțin vizibil. Datorită elementelor proprii acestui circuit, spectatorul începe să citească altfel și unele dintre elementele primului circuit (zidirea Anei, gestul final al domnitorului), să le subordoneze unui scop care le depășește și le înobilează.

Totuși, cu aceasta nu am epuizat șirul circuitelor existente în **Mare-zidire**. Ce este această construcție unică, a cărei siluetă o vedem pulsînd în eternitate, după ce s-a consumat tragedia oamenilor? Punîndu-și această întrebare, care are ca suport material poate o singură imagine filmică, spectatorul descoperă existența celui de al treilea circuit, cel mai puțin aparent dintre toate, să-l numim al operei de artă, circuit care îl face pe spectator să citească și într-un al treilea registru elementele primelor două. Toată întîmplarea devine simbolul unei geneze, și anume geneza operei irepetabile, a operei de artă care cere sacrificiul propriului ei creator.

După cum se poate remarca, circuitul cel mai interesant este și cel mai ascuns; el are în imaginea vizuală cele mai puține elemente proprii, suficiente totuși pentru a declanșa o re-lectură a primelor două, ceea ce produce spectatorului senzația de delectare estetică și satisfacția morala de a descoperi un sens mai adînc în întîmplările acestor lumi. Totuși, fără primele două, al treilea circuit nu ar avea nici o putere. Numai ansamblul, numai sistemul analogiilor, al măștilor și al revelațiilor asigură simbolului forța lui iradiantă. Exact ca în poezie.

Georgeta HORODINĂ



Bun și rău, vechi și nou, confruntându-se în realitatea Bulgariei la sfârșit de război, la început de pace.
(Nevena Kokanova într-o scenă din filmul Gindește-te la geamănușul tău)

R.P. Albania

● **Duelul tăcut** adoptă formula filmului de aventuri, regizorul Dhimiter Aganosti construind un film dinamic, bazat pe înfruntarea dintre un tânăr marinăr de pe un vas albanez și trei indivizi care încearcă să-l forțeze să le înlesnească fuga din țară. Lupta este dramatică, «duelul» inegal, dar intervenția curajoasă și energică a tânărului marinăr izbutește să dejoace planurile dușmanilor noii orînduirii sociale din Albania.

R.P. Bulgaria

● **Comedie provincială (Caruselul nimfelor)**, aflat în faza de montaj, este al doilea film artistic pe care l-a semnat, ca regizor, Ivan Andonov, după 10 desene animate și peste 30 de roluri interpretate în diferite filme.

Într-un orașel de provincie, un tânăr pictor are vernisajul primei sale expoziții. În ochii mic burghezilor, această expoziție contează ca o «nouă marfă» pe piață, care trebuie evaluată, cu atât mai mult cu cât în unul dintre tablouri este descoperită, ca model, una din

frumusețile locale ale acestui orașel de provincie parcă descins dintr-o povestire de Gogol.

● Romanul lui Ghencio Stoev, **Ciclopul**, l-a atras pe regizorul Hristo Hristov mai ales prin importanța problemelor pe care scriitorul le ridică într-o manieră foarte originală: responsabilitatea individului în fața problemelor existenței. Regizorul e mai puțin preocupat de acțiunile eroului — comandant de submarin — cît de psihologia sa, de acea înbinare a motivațiilor civice cu cele personale din conștiința personajului. Acum, cînd începe turnarea filmului, regizorul (care e și scenarist și și-a asumat și realizarea decorurilor) consideră această perioadă ca fiind cea mai importantă în realizarea peliculei.

R.S. Cehoslovacă

● Reluînd în registru, cînd comic, cînd grav, tema «fugii după liniște» în mijlocul naturii, regizorul Jiri Menzel ironizează moravuri, carențe morale, ferindu-se însă de tonul rigid, didacticist. Pretextul filmului este o tînără familie (rudă spirituală cu celebra familie Homolka) care, încercînd să-și găsească o căsuță de vacanță **La marginea pădurii** (filmul și-a fixat acest titlu)

unde să se instaleze în liniște, nu izbutește decît să stea inconfortabil, să se agite și mai ales să se enerveze.

● **Capul Bunei Speranțe** se numea ecluza de pe Elba unde, la 5 mai 1945 sosea, după o cursă aventuroasă, un cargou cu echipaj ceh la bord. Era primul vas care sosea în Cehoslovacia eliberată.

Astfel se termină ultimii metri din noul film produs de studiourile Barrandov și regizat de Ota Fuka. Scenaristul filmului, Ladislav Lang-paul, a găsit elementele pentru subiectul acestui film în arhivele vechii companii de navigație din Praga.

Regizorul Ota Fuka declară: «Am găsit în scenariu o bază solidă pentru un film de aventuri, dar m-a interesat mai ales pentru că nu este vorba de aventuri superficiale, ci de evoluția mai multor personaje ale căror caractere și raporturi vor fi verificate doar în fața pericolului. Am ales totuși genul «filmului de aventuri», pentru că ni s-a părut că astfel ne adresăm unui public cît mai larg».

● Cinematografia cehoslovacă acordă în continuare un loc important filmelor dedicate tinerei generații și problemelor sale. Sînt vizibile eforturile cineastilor de a sesiza psihologia specifică acestei etape cu granițe atît de fragile, tenta-

tiva de a fixa momentul, vârsta de la care se pornește spre adevărata maturitate.

● **Anna, sora Janei** (regia Jiri Hanibal) este o comedie despre o timidă iubire plasată într-o Pragă «entuziastă și dansantă» din zilele Spartakiadei.

● Filmul lui Vaclav Matejka, **Băiatul cu portocale**, conduce spectatorul într-o lume infinit mai complicată. Este povestea unui adolescent care locuiește fără tatăl său și ajunge la casa de corecție. Întors acasă, lucrurile se complică, raporturile cu mama sa devin dificile, maturitatea năvălește oarecum brusc și dureros în viața sa.

● **O oglindă pentru Cristina** are în centrul său o tânără sportivă a cărei carieră cunoaște succese răsunătoare; pe neașteptate, un stupid accident o face să revadă propria ierarhie de valori, să înțeleagă

adevăratul preț al lucrurilor. Regia filmului aparține lui Jiri Svoboda.

● Acțiunea filmului **La capătul lumii** este situată la începutul anilor cincizeci, la frontiera occidentală a țării, printre grăniceri. Filmul se compune din mai multe episoade romantice și dramatice trăite de acești oameni aflați într-un ținut izolat, «la capătul lumii». Dar o tânără frumoasă — Andrea Cunderlikova — care lucrează în împrejurimi, inevitabil, tulbură relațiile....

Regia filmului este semnată de Ivo Novak.

● Pornind de la cunoscutul motiv al povestirii lui Oscar Wilde, «Prințul fericit», regizorul Jiri Brdecka realizează un original desen animat, atât ca semnificații cât și prin tehnica aplicată. «Trebuie să mărturisesc că, recitind povestirea, mi-a plăcut tonul sentimental. De aceea m-am decis să încerc o

adaptare relativ liberă. Din acest punct de vedere, **Ce nu i-am spus prințului** este, în fond, o variațiune pe o temă dată. Filmul păstrează linia fundamentală a povestirii, dar repercusiunile sînt altele. Pentru a marca acest lucru și a sublinia anumite implicații am folosit, cel mai adesea sub forma colajului, numeroase gravuri pe teme sociale ale lui Gustave Dore».

R.P. Chineză

● **Partizanii din cîmpie** reconstituie un episod cu adînci rezonanțe din lupta dusă de partizani, în toamna anului 1943, împotriva invadatorilor japonezi. Construit amplu de către realizatori, filmul este o elocventă demonstrație a



Un proces istoric, care a devenit pe parcurs un rechizitoriu împotriva rasismului: procesul lui Dimitrov. (Scenă din filmul bulgar Nicovala sau ciocanul de Hristo Hristov)



Filme noi din
tările socialiste



Partizani în cîmpie este titlul unui film produs în R.P.Chineză, evocînd o pagină eroică din lupta pentru independență a poporului chinez în anii celui de al doilea război mondial

unității de idealuri a poporului chinez.

Cuba

● Unul din filmele marcante, atît în competiții internaționale cît și în opinia criticii, a fost **Cantata de Chile**, regizat de Humberto Solás. Pornind de la un eveniment autentic — greva muncitorilor de la Iquique-1907, singeros reprimată — filmul face o incursiune în evenimentele semnificative ale rezistenței araucane. **Cantata de Chile** se înscrie ca un patetic omagiu adus combatanților care, de-a lungul deceniilor, și-au sacrificat existența pentru cucerirea libertății și independenței țării lor.

R.D. Germană

● Studiourile DEFA au terminat de curînd o nouă comedie: **Atîtea cîntece, atîtea cuvînte**. Apellînd la unul din mijloacele tradiționale comediei — qui-pro-quo-ul, acțiunea filmului e situată în timpul

celui de al X-lea Festival mondial al tineretului de la Berlin. Încurcăturile sînt declanșate de uluitoarea asemănare dintre moscovita Mașa și poloneza Maria. Plus un inevitabil

tinăr îndrăgostit — nu se știe de care dintre ele — plus un inevitabil happy-end. Interesul pentru film rezidă și în imaginile autentice, cu caracter de documentar, în-



Adolescența:
temă deseori abordată de filmul cehoslovac
(Băiatul cu portocale de Václav Matejka)



Criza socială după primul război mondial în Germania
și reflectarea ei în conștiința unui tânăr
(Wolz de Günter Reisch, un film DEFA)

registrate în timpul festivalului și din distribuția care cuprinde actori din diverse țări. Regia e semnată de Julius Kum și Michael Engelberger.

● **Capcanele iubirii** este o altă comedie DEFA, film realizat din 4 episoade, ecranizare a patru povestiri amuzante, al căror punct comun rămâne, umorul. Pe tema «mancipării femeii». Regia este semnată de Werner W. Wallroth.

R.S.F. Iugoslavia

● Inscrindu-se în tematica filmelor inspirate de cel de al doilea război mondial, **Podul fetelor**, în regia lui Miomir-Miki Stamenčević, evocă un episod mai puțin obișnuit, cu subtile implicații psihologice, din lupta de rezistență. Un grup de nouă prizonieri germani, sub paza a patru partizani, se îndreaptă spre «podul fetelor», loc unde trebuie să aibă loc schimbul de ostatici. Filmul prezintă drumul plin de pericole ale acestui neobișnuit grup.

● În regia lui Kiril Tenevski, studiourile din Iugoslavia au realizat un interesant film — **Spaima** — inspirat din vechile legende și cîntece ale popoarelor balcanice, care-și plasează acțiunea în Bizanțul medieval, «laicizînd» mituri biblice prin reliefarea substratului social al evenimentelor epocii. Construit amplu și spectaculos, filmul a impus realizatorilor o îndelungată elaborare, pe parcursul mai multor ani și consultarea unor eminente academicieni, istorici, bizantologi, istorici de artă, arheologi, etnografi și muzicologi, în scopul recreării minuțioase și cât mai fidele a epocii. Kiril Tenevski spunea: «Ceea ce m-a fascinat în mod special în inegalabila bogăție a patrimoniului nostru artistic popular este forța legendelor sale. Ideea mea a fost de a-i reda acestei arte, tuturor evenimentelor grandioase și totodată tragice, o respirație autentică. Revolta împotriva simbolurilor bisericești, împotriva moralei ipocrite a acesteia, pledoaria pentru egalitate socială, pentru ca nimeni să nu fie sclavul nimănui, pentru ca fiecare să trăiască din munca sa și mai ales convingerea că nici o violență nu va putea înfrînge aceste aspirații».



Filme noi din
tările socialiste



Film-document, film-poem, film omagiu,
Avem tot ce ne trebuie este o cronică a vieții în R.P.D. Coreeană

R.P. Mongolă

● Regizorul Zhamian Buntar semnează un interesant film de factură psihologică, intitulat **Anul eclipsei solare**. Evenimentele de la Halhin-Gol (un violent atac declanșat de militaristii japonezi împotriva Mongoliei) au lăsat urme adânci în pământul țării dar și în conștiințele oamenilor. După terminarea războiului, revenind în satul natal, un ostaș decorat pentru faptele sale constată cu durere că trecerea timpului s-a estompat aproape cu totul în amintirea sătenilor, a celor dragi și chiar a soției care s-a recăsătorit.

R.P. Polonă

● «Trăim cu oamenii și nu cu principiile morale» — afirmă unul din personajele filmului **Teama** într-o scenă-cheie din film.

Această afirmație este cea care definește sfera de interes a regizorului Antoni Krauze, în cel de-al doilea lung-metraj al său, **Teama** — film construit aparent pe un clasic story polițist; el se depărtează de rezolvarea enigmei, spre a dezvălui, de fapt, o stare de lucruri în care, dincolo de «vorbele mari», funcționează metoda mușamalizării în numele «Sfintei liniști» care să convină tuturor. Astfel, per-

sonaje aparent imaculate, apar brusc în culori sumbre.

● Sub presiunea televiziunii, documentarul evoluează. Filmele devin mai lungi, sensurile lor sînt mai complexe, mijloacele de expresie mai subtile. Documentariștii nu se limitează doar să analizeze realitatea actuală, ambiția lor este să abordeze marile subiecte istorice sau morale.

● Roman Winczek și-a asumat dificila sarcină de a trata generalizarea experiențelor sociale în filme ca **Oameni varșovieni și Frontiera**. Aici prezentul se suprapune peste trecut, trecutul peste contemporaneitate. Istoria trăiește pentru că e compusă din «curriculum vitae» a diverșilor cetățeni și regizorul însuși comentează evenimentele.

Regizorul sovietic Stanislav Govoruki repovestește



● O renaștere cunoaște și **documentarul de război**, epopeea poloneză privită sintetic. Se părea că filmele de montaj dispăreau printr-o «moarte naturală» — secarea surselor din arhive. Dar prin reevaluarea materialului existent, acest gen de filme a permis cunoașterea și dezvăluirea mecanismelor războiului, a culiselor sale politice.

● Maciej Sienski — cu pasiunea sa de cercetător obstinat, după ce a răsturnat o serie de false judecăți și a verificat de sute de ori materialele, a realizat două lung-metraje: **Privire peste septembrie și Frontul de eliberare** — imagini obiective asupra a două principale momente ale războiului: campania din septembrie 1939 și operația 1944—1945. Punctul de rezistență al acestor două filme sînt tocmai obiecti-



Un film pseudo-politist care se transformă într-o anchetă socială
(Teama de Antoni Krauze)

Robinson Crusoe» cu veselă fantezie



vitatea și precizia lor. Același regizor s-a dovedit și un poet sensibil în **Pro memoria**, care evocă «sacerișul sîngeros» al războiului.

● Tadeusz Makarczynski descoperă documente filmate în primele luni de după eliberare cînd, epuizați de război, oamenii erau puși față în față cu prăpădul. Filmul său, **Trebuie făcut totul pentru a nu reîncepe**, este o sinteză a acestei epoci. Iar **Calendar varșovian** creionează o imagine emoționantă a orașului care se ridică din ruine ca o altă Phoenix din propria ei cenușă.

● Wincenty Ronisz a încercat să transforme clasicul documentar de montaj într-un fel de eseu istoric. **Drumul spre patrie**, rod al unei munci de peste cinci ani, constituie o profundă reflecție asupra destinului complicate ale polonezilor slujindu-și țara cu inima sau cu arma, în zilele războiului.

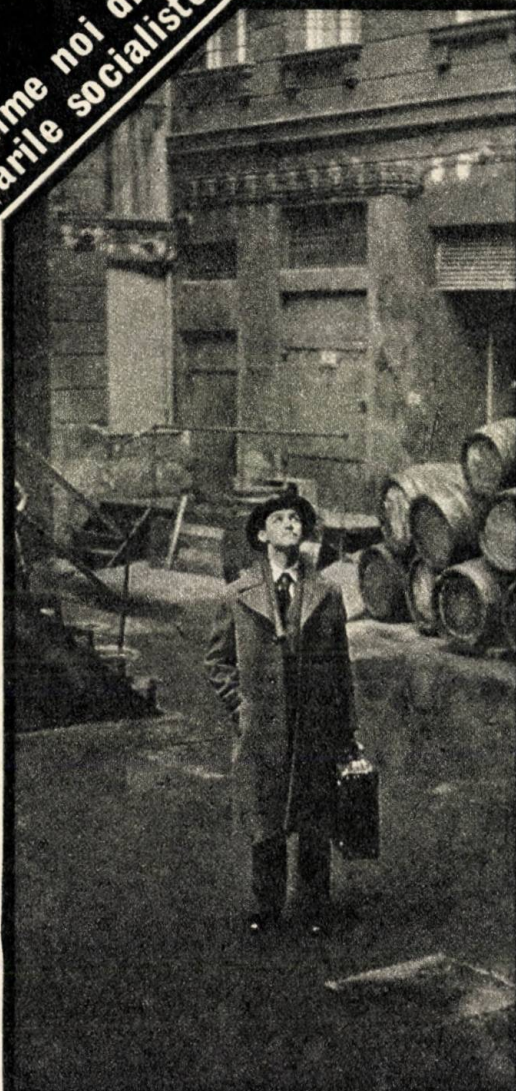
● Andrzej Brzozowski a creat un excelent ciclu de filme asupra Vietnamului în luptă, sesizînd analogii între experiențele națiunii vietnameze și poloneze în momente de restriște.

● Krzysztof Szmagier, care se afla în Portugalia cîteva zile după victoria forțelor progresiste, a turnat **Aprilie în Portugalia** și acum pregătește **Portugalia anul 2**.

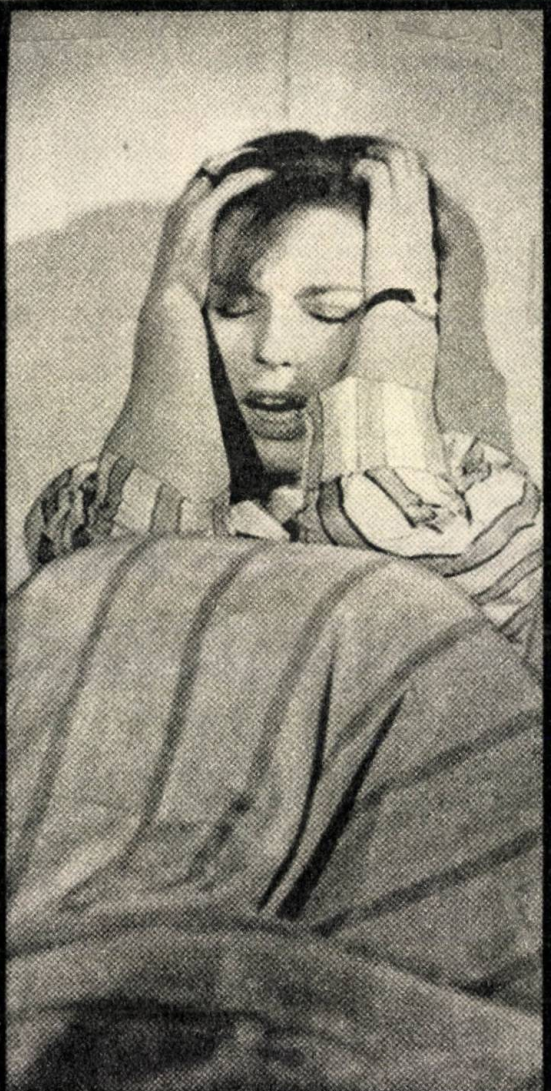
Astfel începe noua aventură a documentarului polonez...



Filme noi din
tările socialiste



Avatarurile unui tânăr poposind la Varșovia în anii '30 și care-și câștigă viața muncind într-un hotel de lux. Titlul filmului: Hotel Pacific, de Janusz Majewski



Față în față cu conștiința sa: sau portretul unei tinere femei-medic. Acesta este filmul A trăi cu Uwe produs de studiourile DEFA

R.P. Ungară

● Cunoscuta regizoare maghiară Marta Meszaros, ale cărei filme de lung-metraj și scurt-metraj s-au bucurat de o deosebită apreciere (**Adopțiune** a însemnat unul dintre cele mai mari succese pe plan internațional în 1975, obținând Marele premiu la Festivalul de la Berlin și, de asemenea, figurând în programele festivalurilor de la Belgrad, Teheran, Mannheim și

Londra), finisează ultimul său film **Nouă luni**. Interpreții principali: Lili Momori și polonezul Jan Nowicki.

Ca aproape toate filmele Martei Meszaros și acesta este povestea unei femei independente, caracter puternic, gata să înfrunte prejudecățile «opiniei publice» în numele iubirii. Și acesta este, din nou, un «film feminist». «De la primul meu film, **Cati**, am încercat cu consecvență să portretizez diversele genuri de femei capabile să ia decizii independente, cu un caracter pre-

cis. La noi — și nu numai la noi, ci în toată Europa — de secole, idealul este considerat tipul de femeie dulce, pasivă, adaptându-se cu supunere. În centrul tuturor filmelor mele figurează o femeie găsindu-se într-o situație care cere o decizie independentă. Eroina din **Nouă luni** este personajul cel mai conștient, cel mai «copt» dintre toate eroinele mele».

Există în viața oricărei femei o perioadă în care ea vrea să devină mamă și soție — sau oricum, vrea asta înainte de orice altceva. Dar,

de asemenea, există o perioadă când dorește să creeze, să acționeze, să-și caute propria vocație, scopul vieții sale individuale. Dragostea este și ea o mare responsabilitate; nu este doar o îmbrățișare, ci și o alianță. Acest film vorbește despre conflictele și tulburările unui astfel de moment.

● Cunoscutul regizor Zoltan Fabri a adaptat pentru ecran romanul lui Tibor Déry, «Fraza neterminată». Impresionantul volum al lucrării literare — 1200 pagini — a impus numeroase modificări; în viziunea cinematografică, Zoltan Fabri, în calitate de scenarist și regizor, și-a ales o optică subiectivă asupra realității obiective a romanului. Posibilitățile oferite de limbajul cinematografic i-au permis realizatorului să trateze acțiunea și sensurile romanului cu o «fidelă infidelitate». Montajul a fost și el folosit ca instrument capabil să aducă totdeauna noul, Fabri creind o operă independentă, demnă de falma sa de cineast.

U.R.S.S.

● Ilia Averbah regizează **Scrisorile altora**, un film de «educație sentimentală», făcut pe un ton intim, de confesiune. În centrul acțiunii două eroine: o tinăra (Svetlana Smirnova) și profesoara sa (Irina Kupcenko). Tinăra, crescută într-o familie destrămată, pătrunde cu brutalitate (găsește din întâmplare un teanc de scrisori) în universul intim, plin de decepții și de eșecuri dureroase ale profesoarei sale. Va ști profesoara (pedagogic) să-i arate tinerei de ce nu avea dreptul moral de a citi astfel în viața ei, sau va reacționa doar «omenește» la această intruziune în viața ei? Filmul povestește nașterea unei prietenii izvorite din această confruntare.

● Scenariul filmului lui Andrei Konchalovski-Mihalkovski, **Siberiada**, conceput a fi o trilogie cinematografică, reface destinele generațiilor care au trăit într-un cătun siberin, deasupra unui ocean de petrol, lupta pentru petrol, revoluția, grandioasa transformare în viața Siberiei de azi. Eroul principal, sondorul Aleksei, vrea să «radă» în întregime cătunul îmbătrânit al strămoșilor săi care era aproape înghițit de pământ, dar înainte de a avea timp să înțeleagă caracterul schimbărilor istorice, pierе în flăcările unei explozii. Moartea sa nu e însă decât un moment al unei fresce



Guerfus

Mantas

Guerfus

Mantas

Balada unei iubiri și epopeea unui erou:
Gherkus Mantas de Marionas Ghedris

Filme noi din
țările socialiste



Doi pui de oameni, doi pui de lei într-o povestire unde realitatea se amestecă permanent cu visul.
(Cadru din filmul maghiar *Stropitoarea* portocalie de Zsolt Kézdi Kovács)

evocând Siberia din anii Revoluției și mai târziu și mai departe, până astăzi. Ambiția regizorului Andrei Konchalovski este să povestească în trei serii. 60 de ani de istorie.

● Studioul central de filme pentru copii și tineret „Gorki” și studiourile bulgare vor termina turnarea unei coproducții — **Ondine**. Autorul scenariului — Viktor Vitkovici — mărturisește: «Acest scenariu e inspirat din binecunoscuta povestire a lui Andersen. Am fost cucerit de uimitoarea poezie a basmului, de motivul său etern: sacrificiul de sine în numele iubirii. De aceea filmul nostru, deși este o poveste, nu se adresează doar celor mici».

● Continuând două filme inspirate din opera marelui poet Firdusi,

regizorul Boris Kumingarov va termina în curând, în studiourile «Tadjikfilm», dipticul **Tragedia lui Savuş**, după poemul lui Firdusi, «Cartea regilor». Originalitatea filmului constă în adaptarea, nu a unei povești, ci a unui poem în versuri.

● **Inima lui Corvalan** este urmarea trilogiei consacrate Americii Latine de Roman Karmen: «Continutul în flăcări», «Chile, timpul luptei, timpul spaimelor», «Tovărășii».

Roman Karmen îl cunoaște pe Corvalan, i-a făcut vizite la Santiago, s-au întâlnit deseori la redacția ziarului comunistilor chileni, «El Siglo». În filmul său, Karmen ni-l arată pe Luis Corvalan — conducător politic, soldat ferm al revoluției și tată tandru, prieten al copiilor săi. **Inima lui Corvalan** este o

meditație asupra omului, contemporanului nostru care și-a consacrat deliberat viața poporului al cărui destin îl reprezintă. Comentariile sînt sobre. Autorul îi lasă să vorbească pe cei care l-au cunoscut bine pe Corvalan, pe cei care au lucrat cu el. Cineaștii au filmat și la Sofia unde se afla, cu familia sa, fiul lui Corvalan, Luis Alberto Corvalan.

● Anul acesta, Bolșoi Teatrul împlinește 200 de ani de la inaugurarea sa, în 28 martie 1776. Prima trupă era compusă din 13 persoane. Istoria sa a reflectat, ca o oglindă, principalele etape ale dezvoltării artei muzicale și teatrale ruse. Creațiile marilor maeștri, operele și baleturile lor, prezentate pe scena lui Bolșoi, au servit deseori cinematografului. În timpul

anilor puterii sovietice, Bolșoi a pus în scenă peste 100 de opere și balet clasice, aproape 80 spectacole de creatori moderni, în special sovietici.

Cinematograful a făcut mult și va continua să facă totul pentru ca minunata și inimitabila artă a Bolșoi Teatrului să devină accesibilă milioanei de oameni de pe întreg globul, avînd în vedere forța de penetrație unică pe care o are filmul în comparație cu celelalte arte. Căci scena marelui teatru a fost deseori și va mai fi, fără îndoială, platoul unde se înregistrează pe peliculă marile momente ale baletului sovietic.

R.S. Vietnam

● Cineaștii vietnamezi au realizat, de curînd, un documentar de lung metraj închinat Saigonului — Orașul Ho-Și-Min, relevînd mutațiile pașnice petrecute în viața poporului vietnamez eliberat după 30 de ani de lupte.

Marina **CONSTANTINESCU**



Dacă aș avea o iubită, **filmul regizorului cehoslovac Ștefan Uher**, este povestea vieții unui adolescent în primii ani de după război și, totodată, tabloul dramatic al începuturilor edificării unei noi societăți (în rolul principal Brigita Hausnerova)

O povestire de Pușkin într-un film-poem: Visul de Vladimir Basov





Romanul unui succes:

„Pe aripile vîntului“

La 36 de ani de la premiera mondială și 25 de ani de la prezentarea filmului pe ecranele europene, după război, adesea reprogramat în ultimele decenii, cum a fost și cazul recente rulări pe ecranele noastre, *Pe aripile vîntului* rămîne unul dintre cele mai mari succese de public al cinematografului (pînă nu demult a fost chiar cel mai mare).

Roland Flaminî, redactorul săptămînalului american de mare tiraj «Time», a publicat, după o anchetă de doi ani, extraordinara poveste a turnării acestui film, dezvăluindu-ne secretele imensului său succes.

Ceea ce scrie autorul este un adevărat roman-document al cinematografului. Nu atît romanul filmului ca atare (regizorul și autoarea cărții sînt personaje secundare în această narațiune), cît imaginea epică a teribilului efort, a marii ambiții a producătorilor, a nenumăratelor încercări care au precedat începutul filmărilor — nu puține dictate de calcule de conjunctură, cu implicații dramatice în viața intimă a mii de oameni, în această lume cu legi dure, care este Hollywoodul.

Filmul *Pe aripile vîntului*, realizat după un roman el însuși celebru, nu figurează pe niciuna dintre listele cu primele 10 sau 20 de capodopere ale cinematografului. Se pare că unii critici nu l-ar trece nici printre primele 100 de filme. Dar istoria realizării sale, atrăgătoare pentru orice cinefil, este cît se poate de semnificativă pentru cei care și-au făcut o profesiune din această artă eminamente populară de maximă audiență în rîndurile publicului.

Primul episod al povestirii lui Roland Flaminî este de-a dreptul fascinant: căutarea interpretei ideale pentru rolul Scarlett O'Hara.

Primul episod:

În căutarea lui Scarlett

«Scarlett nu era frumoasă, dar bărbații nici nu-și dădeau seama de asta, într-atît erau de subjugati de ea...»

Hollywood, mai, 1936. Producătorul David O. Selznick primește de la directoarea biroului său new-yorkez, un roman de 1 037 pagini — «*Pe aripile vîntului*» de Margaret Mitchell — însoțit de un lung rezumat și cu o notă plină de entuziasm: «Vă cer, vă sfătuiesc stăruitor, vă implor să citiți imediat acest text. Sînt convinsă că, după lectura lui, nu veți mai avea liniște pînă nu veți cumpăra drepturile de ecranizare».

Un uriaș, la propriu și la figurat

Selznick citește, dar nu se grăbește să răspundă. Selznick ezită. Îi lipsește elementul esențial: actrița care să-i dea viață Scarlett-ei O'Hara. În plus, socotește că filmele despre războiul de secesiune nu sînt prea rentabile. În al treilea rînd, prețul care i se cere — 50 000 dolari — i se pare exagerat. Casa lui producătoare e tină; realizează mai bine de 300 000 dolari pe an, dar n-are la activ decît două filme. Unul, abia terminat, *Micul lord Fauntleroy*, și altul, în lucru: *Grădina lui Allah* cu Marlene Dietrich.



Dictează răspunsul telefonic: «Dezolat că trebuie să spun **nu** entuziasmului dvs». Chiar de a doua zi, îl încearcă însă o oarecare părere de rău, iar când luna următoare, la apariția în librăria a romanului, 170000 exemplare se vînd într-un timp record, regretele lui se concretizează într-o nouă decizie. Cumpără imediat drepturile cărții. Împreună cu soția sa Irene și cu Charles Boyer, cu romanul sub braț, se îmbarcă pentru Hawaii, hotărît să-l recitească atent. Când termină lectura, prima lui impresie în privința distribuției se confirmă: Clark Gable va fi Rhett Butler. Dar nu vede deloc cine ar putea fi Scarlett.

Trei săptămîni mai tîrziu se întoarce la Hollywood. Vînzarea cărții a ajuns la 300 000 exemplare, iar lumea discută despre eventuala distribuție a filmului cu aceeași apărare ca și despre legătura dintre Edward al VIII-lea și doamna Simpson, despre Hitler și războiul civil din Spania sau despre nașterea gemenelor Dionne.

Selznick îl angajează imediat pe George Cukor: acest regizor știe să dirijeze actrițele, a făcut adevărate minuni cu Constance Bennett și Katharine Hepburn. Producătorul îi propune totodată Margaret Mitchell să facă scenariul, numai că scriitoarea aceasta nu seamănă cu alți autori și nu se precipită la editorul său să-i ceară o scrisoare de recomandare pentru Cukor. Dimpotrivă. Ea refuză această punte de aur

și-și exprimă clar unica sa dorință: să fie lăsată în pace.

Selznick își formează treptat echipa, ai cărei membri află repede ce înseamnă să lucrezi cu acest uriaș (la propriu și la figurat). Convocați la o primă întîlnire, ei îl așteaptă două ore; la un moment dat, fără un cuvînt de scuză pentru întîrziere, producătorul intră ca un uragan în birou și începe discuțiile... E atît de absorbit de subiect, încît umblă de colo pînă colo prin cameră, se ciocnește de toate mobilele (e foarte miop), împrumută de la toți țigări, pe care uită să le aprindă (după ce-și scapără chibriturile care-i ard degetele). Ascultă sugestiile tuturor și blagoslovește pe fiecare cu titlul de «asistent», cu o lărgheță invers proporțională cu retributia pe care le-o oferă.

Bette Davis

Dar distribuția rămîne o problemă de nerezolvat. Selznick înțelege să se folosească de interesul public pe care ea o stîrnește. Trimite sute de cărți poștale diferitelor grupări și organizații de pe întreg teritoriul Statelor Unite. Îi invită pe toți să-și comunice alegerea. Cine — după părerea lor — ar fi interpreta ideală a lui Scarlett? Pe cine vîd ei în Rhett Butler? Pentru eroină, răspunsurile sînt **precise**: în frunte e Bette Davis, la mare distanță urmează Katharine Hepburn, Tallulah Bankhead și multe altele. Pentru

Rhett, Clark Gable și Ronald Colman își dispută favoarea publicului.

Dar Bette Davis e legată prin contract cu Casa Warner Bros și nu i se poate face o propunere directă. Selznick îl cheamă pe Jack Warner. Acesta acceptă s-o «împrumute» pe Davis, dar nu singură: îl pretinde pe Errol Flynn în rolul lui Rhett Butler și se declară gata să participe la finanțarea filmului, cu condiția să-i revină 24% din încasări, ca un drept cîștigat prin rezolvarea problemei distribuției eroilor principali. E adevărat, Errol Flynn tocmai debutase — promițător — în **Căpitănelul Blood**, dar... cu toate că era frumos și avea o statură atletică, încă nu făcuse dovada calităților sale de actor. Selznick nu-l vede deloc în Rhett Butler. Și nu e singurul de această părere. La fel ca el, gîndește Bette Davis. Numai Dumnezeu știe cît dorește ea s-o interpreteze pe Scarlett, dar ideea de a-l avea pe Flynn ca partener este împotriva eticii sale profesionale, și nu se jenează să declare public în ce măsură îi apreciază sau nu talentul. Jack Warner însă se încăpățînează: ori amîndoi, ori niciunul! Și n-a mai fost niciunul... Dar Bette Davis turnează în grabă **Jezabel** al cărui scenariu are deajunsă asemănări — și evidente — cu **Pe aripile vîntului**. Succesul e mare. Selznick se simte de-a dreptul păgubit... Exit Bette Davis!

Tallulah Bankhead

Se trece la Tallulah Bankhead. Ea are un atu prețios: e din sudul Statelor Unite, din Alabama. Bunicul ei, senatorul, face parte din eroii Războiului de secesiune. E o actriță cunoscută, cu succese frumoase în teatrele din Londra și de pe Broadway, succese la care a contribuit din plin și puternica ei personalitate. Pînă acum, însă, încercările ei în cinematografie au fost neconvingătoare. Și mai este ceva: Hollywoodul nu prea știe cum să procedeze cu această doamnă. În afara unui limbaj foarte liber, care sochează, tirăște după ea o reputație dubioasă. Hollywoodul cel pudic nu poate tolera cu ușurință asemenea comportare. Selznick știe bine acest lucru, și totuși îi propune o probă. Tallulah Bankhead poposește la Hollywood îmbrăcată în pantaloni, cu un vizon pe umeri și cu părul în dezordine, ca și cum atunci se dăduse jos din pat. Louella Parsons, ziarista cu limba cea mai ascuțită și temută din Hollywood, declară cui vrea s-o asculte că dacă Selznick o angajează, ea se lasă de meserie și se închide în casă să plîngă, dar că el, Selznick, va avea să dea socoteală fiecărui bărbat, femeie sau copil american pentru asemenea alegere.

A doua zi, într-o luni, Tallulah Bankhead îmbrăcată într-unul din costumele Greta Garbo din **Dama cu camelii**, dă o probă, cu trei scene. Tallulah are 34 de ani și arbo-



Poate unul din cele mai celebre cupluri din istoria filmului:
Vivien Leigh — Scarlett O'Hara
Clark Gable — Rhett Butler



reață un «gen» cam sofisticat. Asta înseamnă că nu pare o Scarlett O'Hara de 16 ani tocmai convingătoare. De bine, de rău, la sfârșit, pentru o Scarlett, mamă de familie, ar mai merge. Selznick, ca să câștige timp, îi trimite o telegramă în care-și exprimă rezerva pentru perioada «Scarlett — fetișcana», spunându-i că dacă ar fi obligat să dea un răspuns imediat, răspunsul ar fi nu, dar că, dacă ar avea oarecare răgaz, poate... Și că «ar fi mai bine să nu ia încă nici o hotărâre».

Dar Tallulah are o mătușă căreia nu-i place să aștepte și care lansează o campanie în favoarea nepoatei sale. Familia Bankhead are simțul solidarității familiale, și foarte curînd biroul lui Selznick este invadat de telegrame și petiții — dintre care una poartă nu mai puțin de 1 500 de semnături — și de articole de ziare din Sud care-l conjură pe producător s-o angajeze pe Tallulah... Dar această susținută «campanie electorală» nu folosește la nimic. Tallulah, ca «răzbușnica», se căsătorește cu un actor obscur, semănînd vag cu John Barrymore. Suporterii ei sînt neconsolați.

Un nou val de scrisori se adună pe biroul producătorului: nu mai e vorba de Tallulah. De data asta sînt propuse toate vedetele feminine celebre, de la Joan Crawford la Marie Dressler. Și toate sînt furioase pe managerul lor că nu le prezintă regizorul Cukor. Într-o zi, acesta este văzut luînd masa cu Loretta Young. Presa se dezlănțuie: Loretta Young va fi Scarlett! Un timp cîrulă zvonul că însăși romanciera Margaret Mitchell își va interpreta eroina, că ea se pregătește de luni de zile în studiourile lui Selznick...

Apoi se vorbește de Miriam Hopkins. Și nu fără oarecare justificare: chiar dacă nu a dat nici o probă, producătorul Selznick a ținut să-i vadă ultimul film.

Norma Shearer

Urmează Norma Shearer, foarte puternică, foarte adulată, foarte distantă și pretențioasă văduvă a lui Irving Thalberg. Ca toate actrițele, și ea visează la rolul Scarlett-ei. Drept care acceptă — lucru pe care nu l-a mai făcut de ani de zile — să dea o probă. Selznick nu e însă prea convins și, ca să testeze părerea publicului, îl pune pe redactorul de la poșta radio, Walter Winchell, să anunțe că Norma Shearer va fi poate Scarlett. Opt milioane de ascultători răspund: Nul Admiratorii actriței găsesc că rolul nu e demn de ea, ceilalți declară că nu se potrivește deloc cu personajul. Printre aceste 8 milioane de scrisori, există una, în care se afirmă: «Ea (Norma Shearer) se bucură, fără îndoială, de o imensă popularitate și fiecare recunoaște că este o actriță minunată. Din păcate însă mai trebuie recunoscut și faptul că nu este făcută s-o interpreteze pe Scarlett. E prea distantă și n-are

temperament». Scrisoarea este semnată: **Margaret Mitchell**. Este unul dintre foarte rarele comentarii pe care le-a făcut vreodată scriitoarea asupra distribuției filmului realizat după romanul său.

Atunci Norma Shearer declară public că se retrage din cursă și că, de fapt, singurul rol care ar fi tentat-o era cel al lui... Rhett Butler!

Selznick nu izbutește să găsească o vedetă? Nu-i nimic, el poate «fabrica» una. E drept că nu e deloc sigur că o debutantă ar putea face față rolului atît de bogat în nuanțe. Totuși producătorul nu ezită să-și facă publică intenția de a alege o neprofesionistă, lucru care atîtă din nou interesul publicului. Lovitura e clasică. A mai dat-o odată, cînd își căuta un interpret pentru micul lord **Fauntleroy**. E o lovitură clasică, dar care dă rezultate: se va vorbi în continuare de Scarlett

«Scarlettele»:



Susan Hayward...



Paulette Goddard...



Norma Shearer...



Lana Turner

Fetele din colet

Torentul de scrisori a reînceput. Din Statele Unite, dar și din Europa, unde cartea cunoaște același enorm succes, femeile îi scriu producătorului cu sutele, îl asigură că ele sînt intruparea Scarlett-ei, își trimit fotografiile: portret sau în costum de baie, nu are importanță.

Situația cerea organizare: Oscar Serlin este însărcinat să discute cu candidatele din Nord și Est, Charles Morison se va ocupa de cele din Vest iar regizorul Cukor personal va pleca în Sud.

Cukor pleacă întovărit de Kay Brown, directorul biroului new-yorkez al lui Selznick, care este bun prieten cu Margaret Mitchell. Pretutindeni pe unde trec, devin subiectul numărului unu al ziarelor sudiste, «New Orleans Picayune» le consacră mai mult spațiu decît abdicării lui Edward al VIII-lea, care are

loc chiar în ziua sosirii lor în oraș. La Atlanta, Margaret Mitchell e foarte amabilă cu Cukor, dar refuză să discute despre film.

Debutante, actrițe din trupele locale, studențe, trec cu zecile la «audii». Citeva dintre candidate sînt reținute și trimise la New York pentru proba de film. Dar dezamăgirile se țin lanț. Cukor înțelege că nu în această expediție o va găsi el pe Scarlett. Una dintre pretendente, o actriță, este atît de perseverentă încît îl aduce la exasperare. Îl urmărește încă de la Atlanta. Ea află, Dumnezeu știe cum, cu ce tren pleacă regizorul din oraș, se precipită la gară, găsește trenul, parcurge vagoanele, scoală copiii adormiți, înghiontește pe toată lumea, pînă își dă seama că regizorul n-a apucat să se urce. Atunci face de planton pe peron. Din fericire, Cukor o zărește la timp, se catără în vagonul cu cărbuni, în timp ce unul dintre asistenți încearcă s-o potolească pe fată. Și are de furcă cu ea, pentru că trebuie s-o imobilizeze pînă pleacă trenul, și apoi s-o lase plîngînd pe peron.

La studiou, în fața ușii lui Selznick, este aceeași dezlănțuire. Fetele so-

lesc cu sutele, cu taxiul, cu camionul... Toate se roagă să fie lăsate să dea probe. Într-o dimineață, sosește un colet enorm, cu indicația: «Să fie deschis de urgență». Ceea ce se și face. Din pachet iese o fată, seducătoare de altfel, care se napustește spre biroul producătorului. Iar în ziua de Crăciun, 1937, doi bărbați în livrea aduc la locuința producătorului un pachet mare. Un cadou. După ce hîrtiile sînt date la o parte, apare un obiect enorm, în formă de carte, pe care scrie «Pe aripile vîntului». «Cartea» se deschide și din ea țîșnește o tină imbrăcată în crinolină, care-i spune surzînd: «Sărbători fericite, domnule Selznick. Eu sînt Scarlett O'Hara a dumneavoastră!» Dar n-a fost nici ea!

Lucille Ball

Selznick începe să fie îngrijorat. Unde s-o găsească pe Scarlett? Începe să apeleze la alte case producătoare. Au ele oare pe cineva care... Ar fi, poate, una, la R.K.O., Lucille Ball. Actrița nu crede nici ea că ar avea vreo șansă, dar, conștiincioasă, învață rolul pentru cele

trei scene ale probei de film. Selznick va asista personal la audii. În ziua stabilită, la Culver City plouă torențial. Lucille Ball ajunge greu la studio, cu înfrziere, udă leocă. E gata să renunțe de bună voie la probă, cînd i se comunică că nici Selznick n-a sosit. E instalată în biroul producătorului, i se dă un pahar de coniac să se încălzească. Lucille Ball Ingenunchează în fața căminului, să se usuce, cînd apare Selznick. Statura lui o impresionează. Își debitează textul pe nerăsuflăte... La sfîrșit, aude: «Vă mulțumesc, domnișoară. A fost foarte bine». Abia atunci actrița își dă seama că dăduse proba Ingenunchiată...

Surorile

Irene Selznick — despre care se spune, de asemeni, că ar putea fi Scarlett, îi prezintă soțului ei un manechin, o fată încîntătoare. Fizi-cește se potrivește cu Scarlett, dar e o neprofesionistă! O cheamă Edyth Marrener și va face o carieră scilpitoare sub numele de Susan Hayward.



Melanie.
Pentru acest rol,
una din cele mai frumoase actrițe
ale Hollywoodului,
Olivia de Havilland, a acceptat
ceea ce nici o femeie nu acceptă:
să se urîtească
(într-o scenă cu Leslie Howard și Clark Gable)



Joan Bennett...



Loretta Young...



Katharine Hepburn...

Problema rămâne nerezolvată. Unde, în sfârșit, s-o găsească Selznick pe Scarlett? În disperare de cauză, producătorul îl angajează pe Russell Birdwell, un agent de publicitate de geniu.

Selznick și Birdwell discută fără încetare. În principiu, punctele lor de vedere coincid. Russell Birdwell începe vinătoarea. O descoperă pe Carole Lombard. Nu va fi ea Scarlett, dar agentul izbutește s-o lanseze în alte filme.

Între decembrie 1936 și mai 1937, ziarista Louella Parsons, iarăși ea, pomeneste de cinci ori numele unei fete cu păr roșcat, originară din Texas: Margaret Tallichet. Actrița fusese văzută cinind împreună cu King Vidor și pe deasupra mai fusese invitată și la o mare recepție dată de Charlie Chaplin. Deajuns ca să atragă atenția lui Selznick asupra ei. Acesta însă o trimite la New York la un curs de perfecționare actori-cească.

Între timp, agentul de publicitate Birdwell își reia asaltul asupra scriitoarei Margaret Mitchell, căutând s-o convingă să se integreze căutătorilor echipei. În zadar. «De când v-am vîndut drepturile cărții, viața mea a devenit un infern» — îi scrie ea lui Selznick. Pe Louella Parsons o conjură să comunice publicului că nu este amestecată cîtuși de puțin în ecranizarea romanului. Dar nici asta nu-i folosește. Oamenii continuă s-o oprească pe stradă, să-i scrie, să-i spună că nimeni, nici Katharine Hepburn nu poate fi Scarlett, ci numai și numai sora, fiica sau iubita lor... I se mai scrie: «Dumneavoastră și cu mine sîntem singurii care o înțelegem pe Scarlett». Pînă și Gaston Gallimard, editorul versiunii franceze a romanului, îi telegrafiază producătorului: «Nu puteți interveni ca titlul să fie «Autant en

emporte le vent»? (titlu sub care s-a tradus și a apărut cartea în Franța).

Romanul filmului continuă. Scriitoarea Margaret Mitchell e obosită de amestecul acesta al oamenilor filmului în viața ei de femeie liniștită. Totuși fascinația pe care o resimte orice neofit în ale cinematografului îi joacă un renga. Când Birdwell sosește din Sud, ea acceptă să-l introducă în colegiile de fete și în trupele de teatru locale. Atîta i-a fost suficient agentului de publicitate ca să acrediteze ideea că Margaret Mitchell a acceptat să participe la producția filmului. Exasperată, scriitoarea, întovărită de soțul ei, ia primul avion pentru Kentucky, unde se ascunde la un hotel oarecare sub un nume de împrumut. De atunci însă n-a mai căzut nicio dată în cursule întinse de Russell Birdwell.

Sîntem în februarie 1939 și Selznick tot n-a găsit-o pe Scarlett. Guvernatorul din Alabama îi trimite o telegramă: «De ce nu-i încredințați rolul lui Tallulah Bankhead, ca să terminați odată!» Dar Selznick este stăpînit în continuare de speranța că va găsi interpreta ideală.

Cine ar putea să-l ajute mai bine, dacă nu fratele său, Myron, unul dintre agenții Hollywoodului, din a cărui «colecție» fac parte Carole Lombard, Merle Oberon, Fredric March, Fred Astaire, Ginger Rogers, Paulette Goddard și William Powell?

Paulette Goddard

Myron este un om dificil în relațiile cu oamenii și contactul cu actorii îl are, în general, prin intermediul unuia dintre colaboratorii lui. El îi suportă greu pe actori, are prea puține preferințe, în schimb pentru Paulette Goddard nutrește o adevă-

rată slăbiciune. Într-o zi, ea îi cere rolul lui Scarlett, iar Myron face uz de influența sa asupra lui și David Selznick o primește pe Paulette Goddard. Goddard e, poate, puțin cam prea frumoasă. Dar e spirituală, și faptul că e brună e în favoarea ei. La probe însă se vede că nu e stăpînă pe meserie. Dar asta se poate remedia. Selznick o angajează pe actrița engleză Constance Collier ca să lucreze cu Paulette Goddard, cu care semnează contractul.

Fără îndoială, Paulette Goddard nu este încă o vedetă, dar cine n-o cunoaște? Chaplin a făcut cu ea **Timpuri noi** și iese pretutindeni însoțit de ea. Se spune că ar fi căsătoriti. Când Chaplin primește oaspeți — lucru rar de altfel — ea îndeplinește rolul de stăpînă a casei. Așa îl va fascina într-o seară pe George Bernard Shaw. Un alt scriitor, John Steinbeck, se îndrăgostește nebunește de ea. Chiar dacă relațiile sale cu Chaplin nu mai sînt aceleași de la început, Paulette beneficiază în continuare de gloria care-l înconjoară pe maestru.

Chaplin află dintr-un articolăș al Louellei Parsons că Paulette a semnat un contract cu Selznick pe cinci ani. Nu se poate spune că proza ziaristă ar fi cel mai bun mijloc de comunicare dintre doi soți. Chaplin redactează imediat o declarație: nu i-a dat nicio dată autorizația Pauletei Goddard să lucreze cu altcineva, oricine ar fi acela. Ea va fi vedeta viitorului său film. Goddard, care ardea de dorința să fie Scarlett O'Hara, comentează: «Chaplin afirmă că voi juca în primul său film sonor și că scrie un scenariu pentru noi doi. Dar eu nu mai pot crede asta... De zeci de ori mi-a spus că a găsit subiectul și de fiecare dată și-a rupt toate hîrțile. Nu-i mai plăcea... La început delirează de

tinuă:



Bette Davis...



Lucille Ball...



Ginger Rogers

entuziasm și nici n-apucă să termine de scris că rupe totul...»

Situația nu e deloc simplă. Chaplin are — și manifestă — față de Paulette o atitudine posesivă. Pe de altă parte, nu-l poate suferi pe Selznick, care, nevrînd să-și asume vreun risc, îl însărcinează pe Daniel O'Shea să-l vorbească. Lucru greu. În sfârșit, acesta izbutește să-l prindă la telefon. Chaplin e la început destul de evaziv. De ce a semnat Selznick un contract cu Paulette? O'Shea protestează: intențiile lui Selznick au fost curate. Atunci Chaplin întoarce foaia și spune că un contract pe termen lung deservește interesele actriței, și brusc schimbă tonul: «Sînt singur acasă. Miss Goddard e în oraș. Hai să vorbim deschis!» Se simte imediat tonul omului de afaceri. Atunci O'Shea concede că în contractul cu Selznick să figureze o clauză prin care Paulette Goddard să fie liberă să joace în viitorul film al lui Chaplin.

Etapa a doua: O'Shea primește un telefon de la Paulette Goddard care pare a fi la curent cu această convorbire. La mirarea lui O'Shea, care o întreabă ce anume i-a povestit Chaplin, ea îi răspunde: «El? Nimic! Eu am auzit totul: eram ascunsă într-un dulap!»

Timp de trei săptămîni, Paulette repetă cu un tînr actor de la Compania Selznick, Jeffrey Lynn, candidat pentru rolul lui Ashley (rol pe care de luni de zile Leslie Howard îl refuză, socotindu-se prea bătrîn pentru personaj), și pe care, în final, îl va interpreta în mod magnific).

Timp de alte trei săptămîni, Paulette lucrează cu Will Pucci la purificarea accentului ei: «În secolul XIX, lumea din Sud vorbea ca englezii».

Probleme de film au durat două zile, în prezența regizorului Cukor. La brațul lui Ashley, Paulette Goddard

pare puțin țeapănă, dar joacă bine, sărutările ei lasă o impresie de neuitat... Lynn își spune că, avînd un asemenea temperament, Goddard va obține cu siguranță rolul. Selznick vizionează de mai multe ori aceste probe și nu e departe de aceeași părere. Se pare că, în sfârșit, Scarlett a fost găsită! Louella Parsons însăși o numește Scarlett O'Goddard! Dar se ivește o nouă problemă! Este sau nu realmente căsătorită cu Chaplin? Poșta aduce alt val de scrisori pe biroul lui Selznick. De pretutindeni asociațiile feministe intervin: cum poate fi încredințat un asemenea rol unei femei care este amanta unui magnat din Hollywood?

Intermezzo despre opinia publică

Presă e de acord cu aceste proteste. Se simte, urzindu-se, boicotul. Și nu numai împotriva actriței, dar și a lui Chaplin care, cu **Timpuri noi**, și-a exprimat iritant tendințele de stînga. Selznick începe să fie îngrijorat. Pe de-o parte îl sîcîie asociațiile de femei, iar pe de altă parte, nici asigurările Paulette Goddard, cum că ea și Chaplin s-ar fi căsătorit pe un yacht, în larg, lângă Singapore, care yacht ar fi fost atacat și arhivele distruse... nu par de beton armat. (Nici mai tîrziu, în 1940, cînd Paulette Goddard va cere în Mexic, divorțul de Chaplin, chestiunea «unde și cînd» s-a celebrat această căsătorie, nu va fi lămurită).

Oricum ar fi, să înfrunți opinia publică e un risc mare. Descurajat, Selznick adoptă soluția cea mai simplă: reîncepe căutarea unei Scarlett ideale. Astăzi pare greu de înțeles de ce producătorul a cedat atât de ușor. Dar să nu uităm că el nu-și putea permite luxul să turneze un film atît de scump ca **Pe aripile**

vîntului cu o actriță nepopulară. Și mai era un motiv, fundamental: ca toți din jurul său, Selznick se orienta aproape exclusiv după box-office. Acesta făcea parte din regula jocului — iar jocul avea reguli care nu trebuiau încălcate.

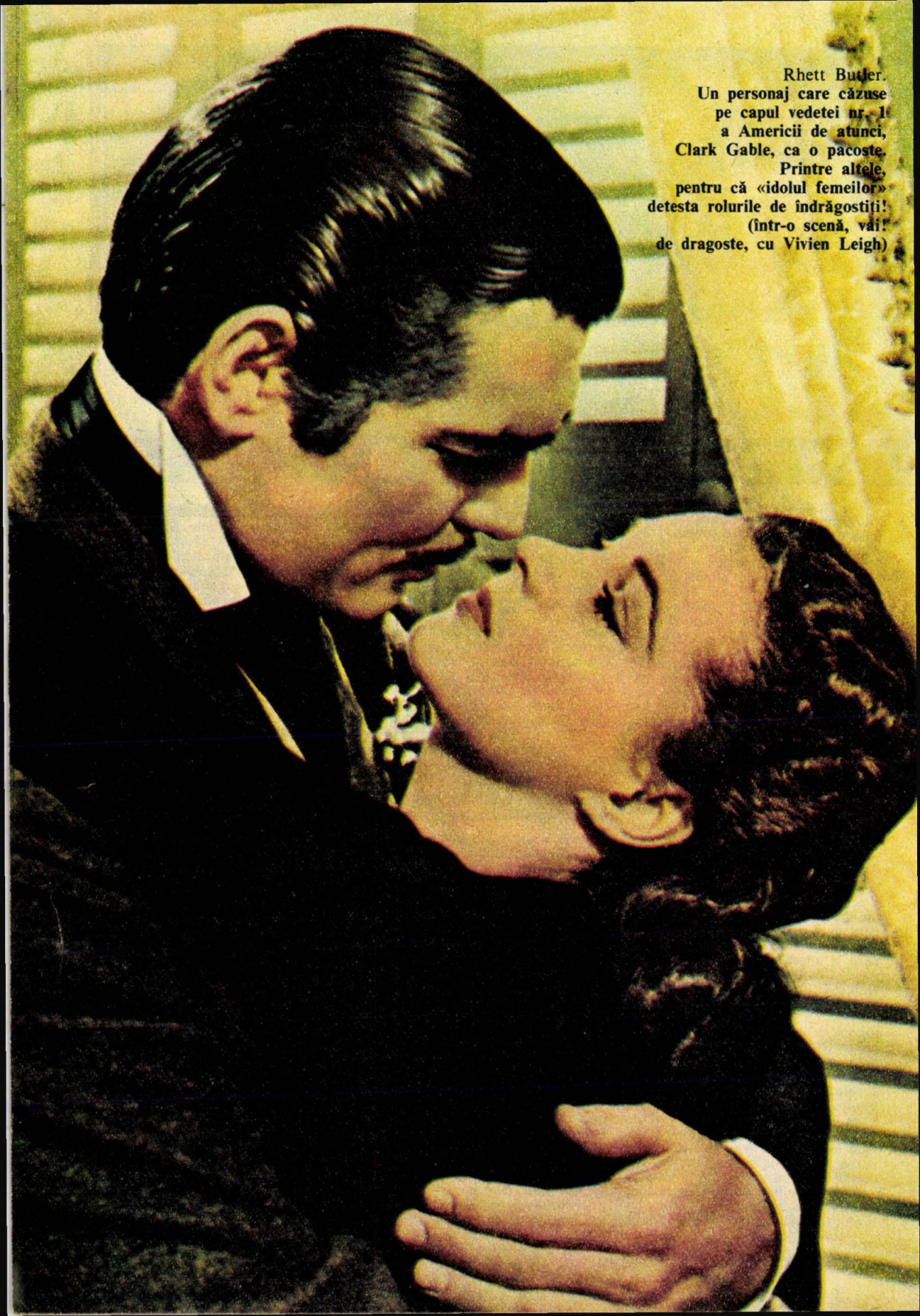
Văzînd filmele anului 1938 — cele care au rezistat timpului — trebuie să amintim că 1938 a fost anul unor conflicte brutale dintre forțele democrației și cele ale dictaturii, că undeva un război civil făcea ravagii, că șomajul era o mare problemă, ș.a.m.d. Cinematograful american vindea 40% din producția sa în străinătate. Cum să te mai miri atunci că Louis B. Mayer, de pildă, refuza să facă filme care să displace Germaniei, de frică să nu i se închidă piața Europei Centrale și că guvernul italian obținea ca în filmul **Adio arme** armata italiană să nu fie arătată în derută? Iar domnul Walter Wanger realiza în **Blocada** o «performanță» unică: în acest film despre războiul civil din Spania, nimeni nu-și poate da seama dacă eroul, Henry Fonda, este franchist sau comunist!

Katharine Hepburn

La sosirea toamnei, Selznick se afla în aceeași situație: n-o găsisese pe Scarlett. Și nu din lipsă de candidate. Veneau cu zecile, din toate colțurile țării, unele pentru prima dată, altele care mai încercaseră. Doamna Ogder Reid, vicepreședinta ziarului «Herald Tribune», o prezintă la un congres pe Katharine Hepburn drept candidata ei pentru acest rol și susține că actrița se bucură și de sprijinul Margarettei Mitchell. Margaret Mitchell răspunde: «Am văzut-o pe Miss Hepburn în **Cele patru fiice ale doctorului March** și am avut impresia că-i stă bine în



Rhett Butler.
Un personaj care căzuse
pe capul vedetei nr. 1
a Americii de atunci,
Clark Gable, ca o păcoste.
Printre altele,
pentru că «idolul femeilor»
detesta rolurile de îndrăgostiți!
(într-o scenă, vâi!
de dragoste, cu Vivien Leigh)



Ashley.
Ca să accepte acest rol,
lui Leslie Howard
producătorul i-a propus co-regia
unui alt film celebru: «Intermezzo»
(aici împreună cu
Olivia de Havilland)



crinolină. Dar...: «Nu văd pe nimeni în lumea filmului care să-i semene lui Scarlett. Nu mi-am exprimat și nu-mi voi exprima niciodată vreo preferință».

Doamna Reid nu este singurul supporter al Katharine Hepburn. Regizorul Cukor, care tocmai terminase cu ea **Vacanță**, manifestă față de această actriță un adevărat entuziasm. Și pentru producătorul Selznick tentația e mare. Angajarea lui Hepburn ar însemna, în sfârșit, ieșirea din impas. Katharine Hepburn își cunoaște meseria și și-o face foarte bine. Dar cum să compensezi lipsa ei totală de sex-appeal? Cum poți să crezi că Rhett Butler o urmărește ani de zile cu aftea perseverență? Într-o notă, dintre nenumăratele note ale lui Selznick, scrise pe hirtie galbenă, el îi explică lui Cukor de ce ține neapărat ca viitoarea interpretă să-și dovedească în acest rol posibilitățile ei de seducție: «Atracția pe care o exercită Scarlett este una dintre trăsăturile cele mai importante pe care le reclamă rolul». Dar Katharine Hepburn este încăpățânată și nu vrea să se supună unui asemenea test. Ea socotește că Selznick, mai bine ca oricine, ar trebui să-i cunoască valoarea profesională.

Selznick mai are un motiv de îngrijorare: popularitatea Katharinei Hepburn este în descreștere, ea e abia pe locul 58 din box-office-ul vedetelor.

Și nu se mai vorbește despre Katharine Hepburn.

Total general: 1 900 candidate

Vine rândul Lanei Turner, pe atunci doar Jean Turner. Decolteul ei în frumoasa rochie verde sare în ochi, dar în aceeași măsură sare în ochi și lipsa ei de experiență actricească.

Se revine la Margaret Tallichet. Ea face audite aureolate de succesele unei stagiuni strălucite în turneele din vară. Dar, ca și Lana Turner, nu reușește. Nu reușește să obțină rolul lui Scarlett, dar regizorul William Wyler plătește rezilierea contractului ei cu Selznick și o la de nevastă.

Și vinătoarea reîncepe. De data aceasta sub direcția producătorului delegat Maxwell Arnow, un fost salariat al firmei Warner, un om dificil, al cărui caracter îl face insuportabil înăuntrul director al studiourilor, Hal Wallis. Dar Arnow are la activul său descoperirea lui Errol Flynn. (Mai târziu, tot el îi va lansa pe Jack Lemmon și Ernst Borgnine.) Arnow pleacă în Sud, pe vechiul itinerariu al regizorului Cukor. Și balul reîncepe...

Arnow este un tip activ. El colindă din colegiu în colegiu, din școală de artă dramatică în școală de artă dramatică. În Alabama, «Dixie-girls» defilează prin fața lui ca niște cai prin fața unui eventual cumpărător. Seara, telefonul sună fără încetare. Toate domnișoarele sînt gata să-i demonstreze ce înseamnă ospitali-

tatea sudistă contra recompensei atât de visate: rolul lui Scarlett.

Arnow nu minimalizează privilegiile de care se bucură ca trimis al unui potentat hollywoodian. Într-o dimineață, la New Orleans, cînd își dă seama că a pierdut trenul, se urcă în mașină, se oprește pe parcurs la o stație de serviciu, cheamă un funcționar și-i cere să anunțe pe șeful de gară din apropiere că o personalitate foarte importantă din Hollywood trebuie neapărat să prindă trenul, și ca atare să-l oprească în gara lui, plină de sosește. Șeful de gară se execută și dă semnalul de plecare cu zece minute întârziere. Arnow sărbătorește evenimentul mîncînd, pentru prima oară în viața lui, o friptură făcută direct pe cărbunii de la locomotivă.

Turneul sudist al lui Arnow se soldează cu un eșec. Și numai dumnezeu știe că n-a preocupat nici timp și nici muncă. La reîntoarcerea lui la Hollywood, în studiourile de la Culver City, Atlanta este în flăcări. Un nume, numele unei actrițe se află pe toate buzele. Acest nume este: Vivien Leigh.

1 900 de candidate fuseseră trecute în revistă. 90 făcuseră probele de film. Se consumaseră 430 000 metri de peliculă color. Numai a aceasta costase 92 000 de dolari.

Al doilea episod:

În noaptea cînd Atlanta ardea

În seara zilei de 10 decembrie 1938, pe benzile telexurilor apărea o veste surprinzătoare, iar principalii corespondenți ai agențiilor de presă din Los Angeles erau înștiințați, printr-un telefon anonim, că studiourile lui David O. Selznick ardeau.

Ar fi fost prea simplu să se anunțe că Selznick și regizorul George Cukor dădea primul tur de manivelă la **Pe aripile vîntului**. Lucrul acesta era de prea multă vreme așteptat de toată lumea. Din 1936, de la apariția volumului în librărie, ecranizarea romanului «Pe aripile vîntului» devenise o problemă de interes național.

Marea întârziere a intrării filmului în producție devenise un subiect de glume. La un dîneu, la care participau toate celebritățile Hollywoodului, fusese împinsă în sală o statuie de ceară în mărime naturală, reprezentîndu-l pe producătorul Selznick foarte bătrîn, sprijinit în baston, iar pe pancarta care-i atrna de gît, se citea explicația: «Selznick în ultima zi de filmare la **Pe aripile vîntului**...» (În seara aceea de decembrie, producătorul abia împlinise 35 de ani!)

O știre din cele mai banale, în care să se anunțe că «motor», cu vîntul magic, va fi pronunțat, ar fi fost suficientă să satisfacă opinia publică și să atragă în masă pe ziaristi. Dar simplitatea nu intra în vederile lui Russell Birdwell, omul însărcinat de producătorul Selznick cu publicitatea filmului. El era acela

care concepușe textul anunțului, care-l transmisese, care dăduse telefoanele anonime. Apoi se ascunsese atât de bine, încît nici un ziarist venit în mare goană să capete detalii asupra incendiului, nu l-a mai putut găsi. În schimb, luminile roșii care colorau noaptea demonștrau că studiourile lui Selznick ardeau cu adevărat!

«Operația Birdwell» reușise: reporterii se precipitaseră la locul sinistrului și în felul acesta fuseseră martori la ultimele pregătiri pentru turnarea faimoasei scene cînd, asediată, Atlanta este incendiată.

Nu numai actorii, ci și decorurile

Inițial, în planul de filmări stabilit de Selznick, această scenă ar fi trebuit să fie lucrată ultima, și a-



Mammie. În interpretarea actriței care, într-un fel, rămîne pentru secol (secvența faimoasă)

cea din motive economice: filmul fiind terminat, se putea da foc la toate decorurile folosite pe parcurs, decoruri semnate de Bill Menzies. Bill Menzies lucrase chinuit, făcuse și refăcuse de zeci de ori fiecare machetă de decor, pentru că Selznick le refuza pe rînd și categoric. Fără motivări și fără drept de apel. Ce anume voia producătorul de la el, devenise pentru decorator o întrebare fundamentală, la fel de dificilă ca descoperirea pietrei filozofale. Selznick spunea doar atît: «Asta nu-l Taral», și mormăia în continuare ceva nedeslușit. Menzies se întorcea abătut în atelierul lui și relua totul de la capăt. Într-o bună zi, obosit, demoralizat, în criză de inspirație, a lipit o etichetă cu nr. 26 pe o machetă veche și i-a dus-o lui Selznick: «David, ia uită-te la asta! Cred că am reușit!» — «Da, Bill,

intr-adevăr, de data asta ai nimerit-o! Asta e Tara!». În realitate, această machetă care purta acum nr. 26 era prima machetă pe care o realizase Menzies. Ea purtase nr. 1!

O dată machetele aprobate, trebuiau realizate și montate decorurile. Aici intervenise o problemă greu de rezolvat: aceea a spațiului. Unde să le montezi? Studiourile erau pline de decoruri vechi, întrebuințate la alte filme și, practic, nu mai exista nici un metru pătrat disponibil pentru **Pe aripile vântului**. Atunci Menzies avu o idee grozavă: ca toate aceste decoruri vechi să fie «îmbrăcate» stil Atlanta și incendiate. În felul acesta se realiza și scena asediului terminat cu focul devastator, iar, după curățirea terenului, se obținea suficient loc ca să se monteze Tara.



uloare Hattie McDaniel, un personaj american la fel de celebru ca Scarlett (regătită pentru bal)

Selznick a adoptat imediat sugestia lui Menzies care prezenta, pe de altă parte, încă un avantaj: prilejula o lovitură publicitară prin începerea turnărilor cu un incendiu. Avea, în sfârșit, cu ce să sature foamea de senzational a publicului și cu ce să liniștească pe comanditari, care socoteau îngrijorați dolarii cheltuiți fără să se «tragă» măcar un metru de peliculă. Unul dintre aceștia își trimisese emisarul să-l anunțe pe Selznick că se ajunsese la o cheltuială de aproape un milion de dolari. — «Numai un milion? se mirase Selznick. Nu-l nimic, îl voi recupera cu un singur film!». La care financiarul îi răspunsese: «David, nici nu vrem să faci altceva decât acest film!»

Selznick a pregătit cu grijă incendiul Atlantei. Șapte camere de luat vederi, echipe cu peliculă color,

fuseseră dispuse în șapte puncte diferite. Una dintre ele filma un zid care se prăbușea în vîlvătăi: zidul servise cîndva pentru **King-Kong**. Trei dubluri ale lui Scarlett (încă nu se știa cine va fi interpretat) și un Rhett Butler îmbrăcat în alb, erau pe locurile lor. Tot pe locurile lor se aflau și pompierii.

Cățărăt pe un fel de platformă, înconjurat de colaboratorii cei mai apropiați, Selznick urmărea cu o atenție febrilă spectacolul și, pe măsură ce minutele treceau, era cuprins de o bucurie plină de exaltare, chiar de sentimentul triumfului: **Pe aripile vântului** va fi un film splendid, iar incendiarea Atlantei va fi o secvență de neuitat.

De opt ori în acea noapte focul a fost declanșat și apoi stins. De opt ori. A opta oară, cînd l-au înăbușit, era și timpul: nu mai rămăsese nimic de dat pradă flăcărilor.

În marea lui mulțumire, David O'Selznick păstra totuși o undă de amărăciune: fratele său lipsise de la «spectacol». Myron întîrziase în noaptea aceea pentru că oferea un dineu și avea mulți invitați. Cînd într-un tirziu a apărut, totuși, întovărit de cîțiva dintre musafirii lui, David, gata să-și manifeste supărarea, a fost întrerupt în mod brutal: «Micul meu geniu...» (Myron îl numea adesea pe David «micul meu geniu»). — «Micul meu geniu, lasă-mă să ți-o prezint pe Scarlett O'Hara!»...

Vivien Leigh

...Adică doi ochi verzi, mari, atenți, un păr bogat, negru, bătînd în roșu, sub o pălărie neagră. O siluetă fragilă, o voce frumos timbrată, cu o dicție perfectă și un rîs încîntător. Selznick va scrie mai tirziu: «Cum am zărit-o, mi-am dat seama că în sfîrșit, o găsisem pe Scarlett O'Hara!» Dar adevărul istoric este puțin diferit de această versiune.

Despre Vivien Leigh, Hollywoodul nu știa decît două lucruri: că avea o legătură sentimentală cu Laurence Olivier și că fusese cauza unei explozii de mînie a atotputernicului și colericului patron al M.G.M.-ului, Louis B. Mayer.

Mayer decisese cu cîteva luni în urmă să înființeze o casă de producție în Anglia. I-o încredințase unui om de o mare finețe în afaceri, Michael Balcon. Într-o bună zi, debarcase la Londra să vadă personal cum merg treburile și cum decurge lucrul la primul său film britanic, **Student la Oxford**, cu Robert Taylor. Și atunci descoperise că pentru rolul principal feminin, Balcon angajase o necunoscută, de-abia ieșită de pe băncile conservatorului de artă dramatică. Îi concediasse pe Balcon care îndrăznise să-l înfrunte, dar proaspăta angajată, Vivien Leigh — căci ea era — apucase să termine totuși filmul.

Regizorul George Cukor, în venaica lui vînaătoare după Scarlett, îi

însoțise atunci pe Mayer în Europa, și cu această ocazie o văzuse pe Leigh. El declarase presei că actrița e într-adevăr frumoasă, dar că n-are temperamentul cerut de rol.

În ceea ce-l privea pe Laurence Olivier, acesta turnase cu Vivien Leigh un film de Alexander Korda. În toamna anului 1937, o reîntîlnise la Elsenaur. El era Hamlet, ea — Ofelia...

Atunci survenise însă povestea cu **La răscruce de vînturi**. Sam Goldwyn îi propusese lui Laurence Olivier rolul lui Heathcliff. Pentru actorul de mare tradiție britanică care era Olivier, să plece la Hollywood, ca să turneze un film dubios după o operă a marii literaturi engleze, era un risc și primul lui impuls a fost să refuze. Apoi s-a răzgîndit: dacă ar izbuti să obțină pentru Vivien rolul lui Cathy... Imediat îl chemase pe agentul său american, Myron Selznick. Răspunsul acestuia fusese clar: imposibil! Merle Oberon semnase contractul pentru rolul lui Cathy. Totuși lucrurile se mai puteau aranja, dacă Vivien Leigh ar accepta rolul Isabellei Linton. Fusesse rîndul lui Olivier să refuze categoric: Vivien nu va juca, în nici un caz, un rol secundar. Dar el, cum să reziste tentației de a-l interpreta pe Heathcliff? Drept care s-a îmbarcat pentru Statele Unite — cu inima grea, dar s-a îmbarcat.

La numai zece zile de la plecarea lui, Vivien se îmbarcă la rîndu-i. I se părea mai suportabil să se ducă la Hollywood fără angajament, decît să stea despărțită de Olivier. În timpul traversării Atlanticului, citise «Pe aripile vîntului». Ajunsese la Hollywood cu numai trei zile înainte de începerea filmărilor cu falmoasa scenă a focului. În chiar dimineața sosirii ei, ziarele din Hollywood publicaseră obișnuita dezmințire: Paulette Goddard nu va fi Scarlett O'Hara. «Oare n-ar exista pentru mine o mică șansă? se întreba Vivien Leigh. Oare n-aș putea încerca?» Laurence Olivier o duce imediat la Myron Selznick. Fratele mult iubit al lui David O. Selznick, Myron, îi însărcinează pe Nat Deverich să ia contact cu O'Shea, credinciosul credincioșilor lui David: «Oare micuța Vivien Leigh n-ar putea face un test cu regizorul Cukor?»

Practic, numele ei nu spune nimic nici lui Selznick, nici lui Cukor. Ei uitaseră de **Student la Oxford**. Dar o înscrise pe lista candidaților la proba care va avea loc după filmarea incendiului Atlantei.

În zorii zilei de 11 decembrie, cînd toate flăcările erau stinse, frații Selznick ciocniseră, pe platou, un pahar cu invitații lor, și David, printre altele, o întrebase pe Vivien dacă realmente rolul lui Scarlett o interesează. Ea îi răspunsese că da, dar se ferise să amintească de **Student la Oxford**.

Din nou decorurile sînt pregătite pentru probe. Concurau patru candidați.





Scarlett. Ca să poată fi acceptată de spectatorii americani ca interpretă a acestui personaj atât de îndrăgit, lui Vivien Leigh i s-a confecționat o biografie care să «nu fie prea britanică, de vreme ce nu putea fi 100% americană»

35% pentru, 16% contra, 49% abțineri

Prima înscrisă era Jean Arthur. Paralizată de emoție, fusese literalmente tirată în fața camerelor de luat vederi. Își revenise însă și dăduse proba cu o mare siguranță profesională.

A doua fusese Joan Bennett.

A treia, tot Paulette Goddard, care în ciuda tuturor dezmințirilor rămăsese candidata preferată a lui Selznick.

Apoi venise rândul lui Vivien Leigh. Era în ajun de Crăciun. Kukor era și el prezent, deși nu-și ascunsese niciodată regretul de a nu o fi angajat pe Katharine Hepburn. Dar în momentul probei, uitase totul, fascinat de jocul plin de forță interioară al tinerei actrițe. Același senzație o încercase și Selznick.

Rămânea de văzut cum va reacționa America, aflată în plin izolaționism, în fața hotărârii ca Scarlett — devenită simbol național — să fie interpretată de o englezoaică. Ca să nu mai vorbim de povestea

aceea de dragoste dintre ea și Laurence Olivier...

Producătorul era încă sub impresia problemelor penibile pe care le ridicase incerta căsătorie dintre Goddard și Chaplin. În ochii masei de spectatori, Scarlett devenise un mit ce nu putea fi compromis de o actriță care nu e căsătorită legitim cu iubitul ei. Asta ar fi însemnat un scandal public. Dar singura consolare a lui Selznick era că nici unul nici altul nu erau prea cunoscuți în Statele Unite.

Rămânea însă o problemă, un fapt de necontestat: Vivien Leigh era englezoaică!

La 1 ianuarie 1939, în agenda încărcată a celebrităților din Hollywood, se înscrie serata dată de frații Selznick. Iau parte, printre foarte mulți actori, cunoscuți sau mai puțin cunoscuți, David Niven și Errol Flynn, iar dintre actrițe sînt de față: Vivien Leigh, Joan Bennett, Paulette Goddard și Miriam Hopkins. Aceste patru doamne sînt cam nervoase. Frații Selznick vorbesc de toate și de orice, numai despre film, nu. La terminarea pe-

treerii, invitații pleacă puțin cam ameteți, dar fără să știe ceva despre soarta lui Scarlett.

Într-adevăr, a fost nevoie de 20 de zile de tratative pînă la anunțarea oficială a alegerii lui Vivien Leigh în rolul atât de rîvnit al Scarlett-iei O'Hara. În comunicatul oficial se făceau referiri la activitatea sa artistică din Anglia, se dezvăluia că era fiica unui francez și a unei irlandeze, că se născuse în India, că studiasse în diferite țări: Anglia, Franța, Germania, Elveția — în concluzie i se elaborase, pe datele reale, o biografie care să nu fie chiar ostentativ britanică. Lucru care pare a-i fi folosit actriței: 35% din participanții unui sondaj de opinie sînt de acord cu alegerea ei, 16% sînt împotriva, iar restul se declară nehotărîți.

Drept consolare, Joan Bennett primește cîteva rînduri afectuoase și un splendid buchet de orhidee din partea lui Selznick. La un dineu dat de Douglas Fairbanks, într-o convorbire de cîteva minute cu Paulette Goddard, producătorul rezolvă situația fără nici o greutate: Paulette începe foarte curînd, împreună cu Chaplin, **Dictatorul**, și încetează să mai fie preocupată de Scarlett. Selznick nu-și mai pierde timpul cu consolarea celorlalte candidate. S-a liniștit: o are pe Scarlett cea mult căutată. Dar zilele trec în goană și trebuie să rezolve grabnic restul distribuției feminine.

Melanie

Pentru acest rol Selznick se gîndea, cu toată asiduitatea, la Joan Fontaine, care avea atunci 20 de ani. Îi oferă rolul imediat, dar refuzul actriței vine cu brutalitate: ea se simțea croită pentru Scarlett, nu pentru Melanie. — «Dar de ce n-o angajați pe sora mea?» Sora ei se numea Olivia de Havilland.

Olivia de Havilland lucra la studiourile lui Warner. Debutase promițător în versiunea cinematografică a lui Max Reinhardt după «Visul unei nopți de vară». În cele din urmă, Warner ajunge însă la o înțelegere cu Selznick: o «dă» pe Havilland pentru James Stewart.

Olivia de Havilland se apucă imediat de lucru. Întîl trebuie să dobîndească un accent din Sud. Acum trebuie relevată singura intervenție a Margaret Mitchell în producția filmului: angajarea tinerei ziariste din Atlanta, Susan Myrick, drept consultant. Era indispensabil ca cineva din sudul Statelor Unite să corecteze «r»-ul și intonațiile actorilor din Nord. Olivia face exerciții, își studiază mersul, costumele, coafurile. În ceea ce privește coafura, regizorul Kukor îi propune două stiluri deosebite: unul cu bucle, celălalt cu părul bine întins în bandouri. Olivia nu ezită nici o clipă să se pieptene cu părul neondulat și strîns la spate. Fotografările sînt concludente. Într-o seară, ea arată aceste fotografii bărbatului care de un timp încoace o întovărășește

peste tot. Acesta se revoltă: «Dar ce ți-au făcut? Arăți plată ca o scîndură!» Cavalierul acesta se numea Howard Hughes.

Olivia a trecut peste comentariile lui Hughes privind înfățișarea ei în rolul Melaniei și a continuat să lucreze sîrguincios.

Belle și Mammie

Acum trebuiau găsite Belle și Mammie.

Pentru Belle s-a prezentat o actriță din New York, Ona Manson. La chip semăna cu Belle cea din carte cum semăna Hitler cu Moș Gerilă. Dar instinctul nu l-a înșelat pe Selznick. La proba filmată, ea s-a dovedit uluitoare.

În ceea ce o privea pe Mammie, Selznick citise undeva că bucătăreasa (neagră) de la Casa Albă ar fi vedeta unei trupe de amatori formată din personalul Președinției. A încercat cu ea, dar de data asta a dat greș. A izbutit însă s-o angajeze pe Hattie McDaniel, care pînă la sfîrșitul zilelor ei a rămas pentru ecranul american întruparea însăși alui Mammie.

Cu fiecare zi, lista rolurilor feminine se completa. Dar cea a bărbatilor?

Ashley

Pentru rolul lui Ashley Wilkes, numele lui Leslie Howard se impunea de la sine. Frumosul, finul Leslie avea la Hollywood, de ani de zile, un loc aparte, unic. El era eroul trist cu destin sumbru. Deci numele lui venea firesc pe toate buzele: ar fi un Ashley ideal. Cu două rezerve, totuși: pentru Howard, rolul ar fi «emploi»-ul lui de totdeauna, deci o distribuie lipsită de orice originalitate; a doua rezervă: actorul are cîțiva ani mai mulți decît i-ar trebui... La acest capitol, Selznick e exigent: îl pune pe Melvyn Douglas să dea o probă împreună cu Lana Turner. Rezultatul e total dezamgitor...

Sotia lui, Irene, îi vorbește de Ray Milland, dar Selznick nici nu vrea să audă și ideea cade de la sine... Producătorul se întoarce atunci la Leslie Howard, dar pătește ce-a pățit cu Joan Fontaine: Howard refuză categoric. Rolul nu-l interesează! Știe că are 45 de ani, că fruntea lui e ridată și privirea ades obosită, că părul lui blond a început să încărunească și să se rarească. S-a săturat să tot joace eroi romantici. I-a fost deajuns cît s-a zbatut — cu trei ani în urmă, cînd a făcut totul și n-a reușit — ca să scape de a fi Romeo alături de Julieta-Norma Shearer...

Ce să facă Selznick ca să-l convingă? Deodată îi vine ideea salvatoare. Ca toată lumea din Hollywood, știe și el că Howard visează să treacă în spatele camerelor de luat vederi și să se lanseze ca realizator. El bine, dacă-l joacă pe Ashley, el, Selznick personal, îl va ajuta să-și împlinească visul. Îl va asocia

la viitorul său film, **Intermezzo**, pentru care și angajase o tînră suedeză, o oarecare Ingrid Bergman.

În aparență indiferent, Leslie Howard nu scapă ocazia. Acceptă rolul și semnează angajamentul.

Rhett Butler

Din prima clipă cînd a citit rezumatul cărții, Selznick l-a văzut în rol pe Clark Gable. În întregi coloane de ziar, numele lui Gable a fost asociat pînă la identificare cu Rhett Butler. O revistă de mare tiraj a publicat chiar, pe o pagină întreagă, un portret al actorului îmbrăcat în hainele epocii și purtînd la gît o cravată cu buline. Legenda fotografiei cerea cititorilor să-și spună părerea despre o eventuală distribuie a lui Clark Gable în rolul lui Rhett. În ceea ce privește redacția revistei, ea era convinsă că ar fi alegerea ideală și că publicul o va confirma. Lucrul se petrecuse întocmai și Clark Gable primise saci de scrisori din partea spectatorilor. Selznick își atinsese scopul. Sau, mai bine zis, scopurile: primul fusese acela de a cunoaște reacția publicului, iar al doilea, nu mai puțin important, dar tainic, era să afle reacția producătorului Louis B. Mayer. Acesta deține contractul cu Gable.

Selznick l-a obținut pe Clark. Negocierile care au dus la această tranzacție fac parte din analele istoriei Hollywoodului: ele au fost lungi și grele.

Casa Metro-Goldwyn-Mayer îl autoriza pe actor să joace rolul lui Rhett Butler, în plus contribuia cu 1 250 000 de dolari la finanțarea filmului, în schimbul drepturilor de distribuie. Cu această ocazie, se fixa și un barem savant de repartizare a eventualelor Incasări. Vedeta, însă, nici nu fusese consultată. Contractul nu-i dădea dreptul să-și exprime părerea. Dar toți de la Metro știau că el nu voia să-l joace pe Rhett. Clark Gable găsea personajul foarte departe de ceea ce făcea el de obicei. Îi era de-a binelea frică de rol. Dar n-avea încotro. Trebuia să joace. Nu putea rupe contractul cu M.G.M.

Gable și fripturile în singe

Gable este imaginea însăși a virilității. El e «bărbatul» care știe ce vrea și face ce vrea. Pentru Samuel Goldwyn, de pildă, Robert Montgomery pare o femelușcă neajutorată pe lângă Clark Gable. Așa îl vede și opinia publică.

Adevărul despre Gable este însă altul.

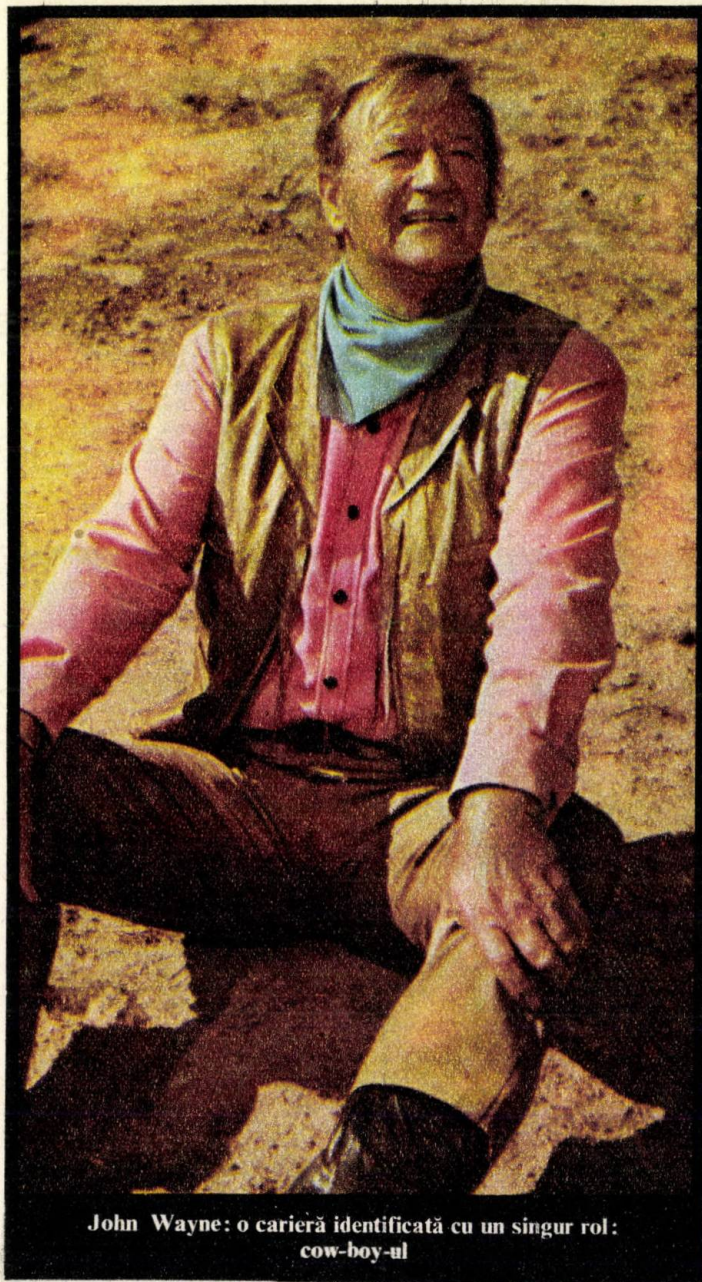
Îl căzuse pe cap un rol care nu-l inspira nici cel mai mic entuziasm. Personajul acesta complicat îl umplea de nedumerire. Era într-atît de obișnuit să intre în pielea unui om de acțiune, încît Rhett, atît de derutant și de complex, îl înspăimînta. Și totuși, cum o să poată el să plîngă în fața camerelor de luat vederi?

(continuare în pag. 88)

Februarie 1940: Zece Oscar-uri. De la stînga la dreapta: Olivia de Havilland, Selznick, Margaret Mitchell și Vivien Leigh



Westernul de azi,
judecat
de interpretii lui
de ieri



John Wayne: o carieră identificată cu un singur rol:
cow-boy-ul



În localitatea Sun Valley, ajunsă celebră în toată lumea după «serenada» din valea ce-i poartă numele, cîntată de re-

gizorul **Bruce** cu ajutorul orchestrei lui Glen Miller, a avut loc în lunile trecute o reuniune sui-generis. Peste 200 de producători, regizori, actori, experți în d-ale westernului, s-au întîlnit să discute soarta genului național al filmului american. Western Horse Opera a fost intitulat în glumă colocviul, pornind de la jocul de cuvinte: horse — cal, house — casă. Formula oficială a dezbaterilor a fost: «Westernul film — mit și imagine». Concluzia veteranilor genului a fost aproape unanimă: cele mai singeroase westernuri din trecut apar bucolice față de ceea ce se face azi! Printre susținătorii acestui punct de vedere s-au numărat și Tim McCoy și Iron Eyes Cody.

Cinefililor de azi cele două nume nu le mai spun aproape nimic, ele au rămas — fără chip — doar în filele dicționarelor de specialitate. Dar cine ne poate garanta nouă că în anul 2025 James Stewart și Richard Widmark nu vor avea aceeași soartă?

Tim McCoy revendică azi, la 85 de ani ai săi, titlul de decan al vedetelor westernului. A debutat în 1925 în **Căruța cu coviltir**, iar în anul următor a avut ca partener în **Culoarea războiului** pe Iron Eyes Cody, atunci copilul-vedetă, avînd cu 23 de ani mai puțin decît McCoy. Cei doi au lucrat împreună pînă azi în peste 50 de westernuri (ultimul în 1960). Iron Eyes Cody se mîndrește că în vinele lui curge sînge Cherokee și această descendență i-a asigurat întotdeauna un rol bun de indian în filme. Azi, cînd nu este activ ca actor, este consilier tehnic în «problemele» westernului.

«În comparație cu ce se face azi, spune el, noi cei de ieri eram niște gentlemen. Mi se întîmplă foarte des să refuz acum roluri în westernuri, pentru că producătorii îți cer ba să apari gol, ba să vorbești numai înjurînd. Toți par azi interesați doar de sex și violență, și asta nu corespunde cu părerea mea despre western».

McCoy susține aceeași idee: «Azi toți tind să fie vulgari. Mie îmi plac filmele bărbătești, nu golănești. Diferența fundamentală

veterani



Paul Newman: consacrat în roluri contemporane, nu a vrut să rămână străin de haina westernului (în Buffalo Bill)

Între filmul de ieri și cel de azi este diferența dintre **acțiune** și **violenta**. Vestul, oricât de sălbatic a fost, nu a cunoscut în realitate violența înfățișată în filme. S-au tras cu siguranță mai multe focuri de armă între cow-boys veniți să câștige 7,50 dolari pe ziua de filmare decât s-a tras vreodată în vestitul Dodge City».

Colocviul s-a ocupat și de raportul dintre mit-legendă și realitatea istorică.

Iron Eyes Cody a susținut că: «Niciodată producătorii nu au fost prea fideli față de realitatea istorică. Fenimore Cooper a început să creeze legenda în scris, iar filmele au continuat-o întrecând măsura. Triburile indiene au luptat unele împotriva altora, dar niciodată nu s-au scalpat indienii între ei, așa cum arată cineaștii.» McCoy, care s-a născut și a crescut într-un ranch din Wyoming, se mândrește azi că nu a acceptat niciodată un rol de indian criminal: «Nu întotdeauna americanii au luptat împotriva indienilor. Uneori ei au convingut pașnic. De altfel, în acea perioadă, indieni, mexicani, cow-boys americani aveau și altceva de făcut decât să se tot împuște unii pe alții. Dar în special istoria indienilor a fost falsificată și singura modalitate de a o reabilita mi se pare a fi ca descendenții lor de azi să facă propriile lor filme.»

Printre participanții la întâlnire s-a făcut auzită și o voce feminină, cu autoritatea a 80 de ani de viață, pronunțându-se în apărarea partenerelor cow-boys-ilor. Blanche Sweet, vedeta westernului mut din 1911, azi membră a Consiliului național al filmului american cu sediul la New York, a spus: «Femeile au fost nedreptățite acordându-li-se întotdeauna un rol neînsemnat în cucerirea și înblinzirea vestului. Această interpretare nu corespunde realității. Nu numai în ziua de azi există femei puternice care știu să se afirme, dar în western nu s-a scris niciodată un rol pentru ele.»

În decorul din Valea Soarelui, cow-boys-ii veterani fără cal, fără pălărie, fără pistol, s-au adunat să discute soarta unui gen cinematografic la a cărui naștere au fost părtași. Stafeta a fost preluată de alte generații care au pus în tiparul dat expresia societății americane contemporane lor: o lume a conflictelor mai acute, a violenței deschise. Westernul a devenit astăzi și el într-o măsură oglinda acestei lumi, iar veteranii nu pot și nu vor să se recunoască în ea.

Adina DARIAN



Nu știu cum se face (deși explicațiile nu par a fi foarte complicate), dar cele mai multe dintre seriile TV pe care le cunosc, pe care le cunoaștem, sînt, în sine lor, chiar atunci cînd suferă deghizări spectaculoase, transpuneri pe micul ecran ale unor opere literare de mare rezonanță.

Între vîrsta filmului ante-literar și cea a filmului post-literar...

Ecranizările au fost și sînt, pentru marile ecrane, ca să schimbăm puțin vorba, o hrană dintre cele mai la îndemînă, indiferent de lungimea filmelor. Acest lucru nu este deloc greu de explicat. După ce a depășit vîrsta filmului ante-literar și înainte de a ajunge la vîrsta filmului post-literar (constatarea nu este în nici un fel speculativă), cinematograful s-a năpustit asupra literaturii, devorator, cu o consecvență demnă de această cauză bună. În istoria filmului românesc, ecranizările au avut, se știe, un loc privilegiat.

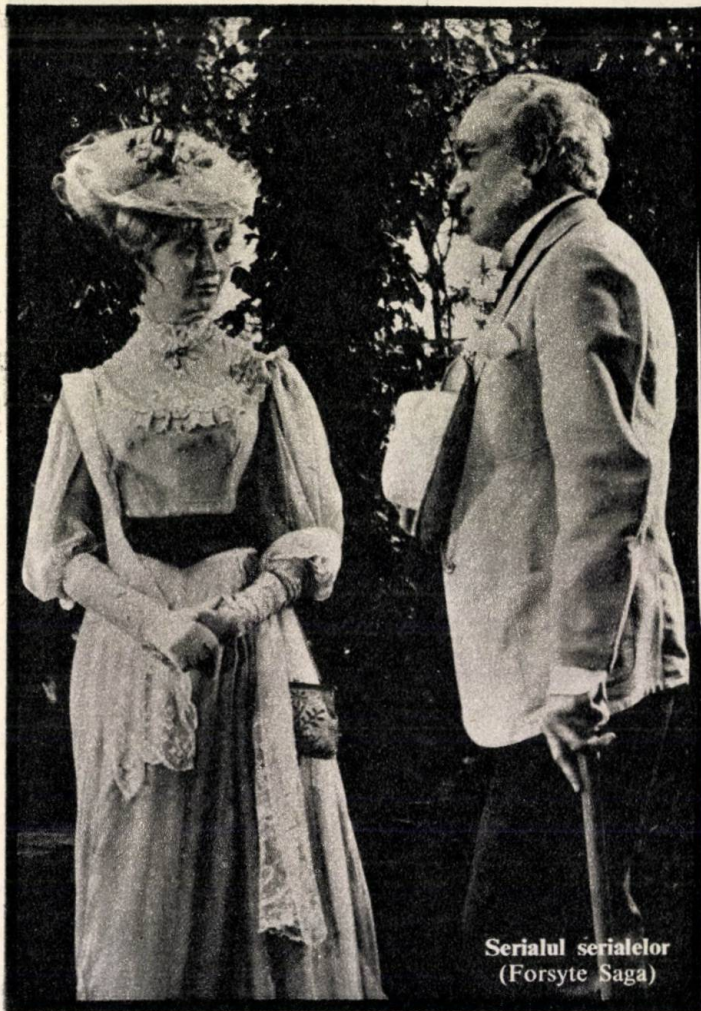
Aceasta n-a fost decît o paranteză introductivă. Istoria televiziunii este mai scurtă, mult mai scurtă, decît scurta istorie a filmului, iar istoria seriilor TV chiar și mai scurtă. Paralela cu marele ecran nu trebuie absolutizată, deși o oarecare sinonimie de situații este mai mult decît evidentă. Și voi apela la un singur exemplu, care mi se pare foarte edificator. Dar pentru această demonstrație este nevoie de un spațiu mai amplu...

Zola, Balzac, Galsworthy, Dickens...

Apelez la istoria seriilor TV produse de televiziunea franceză, una dintre televiziunile cu tradiție. Primul dintre seriile s-a «petrecut» prin 1957 (deci... exact acum două decenii) și se numea **Doi copii și turul Franței** (scenariști erau Claude Santelli și Michèle Angot, iar regizor William Magnin). După cum se poate limpede observa, primul serial n-a avut nimic comun (nici ca subiect, nici prin prisma realizatorilor) cu literatura. Dar acesta era doar... începutul începuturilor. N-a trecut mult timp și televiziunea franceză a ajuns, nu putea să nu ajungă, la alt tip de seriale. Mă repet, n-au trecut decît cinci-șase ani și... după ce a consumat cîteva opere literare mai puțin marcante, serialul TV a ajuns, nu se putea să nu ajungă, la Alexandre Dumas. Dar acesta era doar un alt început al începuturilor. A urmat, la scurt interval, un serial după **Thierry la Fronde** (Ponson du Terrail), a urmat, repede, o ecranizare după...

Dickens (**Aventurile domnului Pickwick**, o adaptare, deci, după o operă de circulație internațională a altei țări), au mai urmat **Fericirea conjugală** după Andre Maurois, **Belphegor**, după Arthur Bernède, **Belle et Sebastian** după Cécile Aubry, **Iluzii pierdute** după Balzac, **Gerfaut** după Charles de Bernard, **Don Quijote** după Cervantes, adaptat de Carlo

Rim (din nou, deci, un... împrumut, dar ce împrumut!), alți cîteva Alexandre Dumas, au mai urmat... dar mă opresc aici, adică în 1966, deși lista ar putea conține încă un deceniu de exemple, mult mai multe decît cele de pînă acum, din care n-ar lipsi, desigur, nici exemplele cu rezonanță la telespectatorii noștri: **Familia Thibault**, de pildă, după Roger Martin du Gard.



Serialul seriilor
(Forsythe Saga)

Demonstrația s-ar putea extinde, cu exemplul altor televiziuni. Nu fără a face o precizare: până a «inventat» serialele, țările europene s-au hrănit (vreme de aproape un deceniu) cu seriale americane, care în majoritate erau... adaptări după cunoscute opere literare.

Puțin altfel (dar deloc altfel în substanță) stau lucrurile cu serialele micului nostru ecran: ele n-au o tradiție, dar când au fost să fie, tot opere literare au abordat. Să ne gândim la **Cireșarii** (după Constantin Chiriță), la **August în flăcări** (după Eugen Barbu, serial care... a devenit literatură) sau la filmul de mare amploare spectaculară, aflat încă în producție, dar care va ajunge în curând în fața telespectatorilor, **Toate pinzele sus**, după romanul omonim al lui Radu Tudoran, în regia lui Mircea Mureșan.

Răgazuri de meditație și suspens

Pe toate meridianele, așadar, seriale de largă circulație aduc pe micile ecrane romane de largă (sau chiar mai puțin largă) circulație, piese de teatru între actele cărora nu se mai lasă cortina, ci se lasă... un răgaz de cite o săptămână telespectatorilor, prilej de meditație și de suspens. Să apelăm doar la memoria noastră recentă, la telecranizările văzute anul trecut (despre cele din anul acum încheiat se vorbește în coloanele alăturate), izvorite din îndemnul și din substanța literaturii. Avem din nou, în față, un lung șir de exemple, fiecare în felul lui edificator.

Marele vis — pentru a începe, așa



Eroinele fără vîrstă ale lui Flaubert
(Françoise Fabian în *Educație sentimentală*)



Excepția confirmă regula: de la serial la roman.
Un *august în flăcări* de Eugen Barbu

cum se cuvine în toate, cu un exemplu de la noi, a fost o pagină de istorie consacrată personalității captivante a marelui voevod Mihai Viteazul, pe vremea în care marele vis al unirii tuturor românilor devenea pentru prima dată o realitate. Serialul pornea de la un roman, «Vulturul», de Radu Theodoru, și reținea atenția Indesebi prin verbul literar, patriotic, cu rezonanță contemporană.

Romanul clasic al lui Nikolai Ostrovski, **Așa s-a călît oțelul**, a devenit unul dintre cele mai pregnante documente cinematografice despre un timp social revoluționar, în care biografia în multiple sensuri exemplară a lui Pavel Korceaghin dobîndește semnificații de apoteoză a vieții. Unul din marile romane de dragoste ale omenirii, **Jane Eyre** de Charlotte Brontë, în interpretarea «serializată» a televiziunii britanice (cu doi actori necunoscuți, dar excelenți, în rolurile principale, Sorcha Cusack și Michael Jayston) ne-a

făcut să simțim «suspensul» din povestea celor doi îndrăgostiți din Thornfield, mult mai abil și mai măiestrit decât filmul «cinsti», cu «cap și coadă»... Într-o singură seară, în care — culmea! — apăreau și mari vedete.

După Jane Austin, s-au făcut seriale scilicet, **Mindrie și prejudicat** și **Emma**, ultimul Îndeoșebii — deși sursa literară era, poate, mai diluată — recomandându-se drept foarte aplicat și nuanțat studiu de psihologii și caractere. După Jack London s-au făcut nenumărate seriale, Alaska însăși, cu sau fără «colți albi», a constituit o tentație permanentă pentru autorii și pentru... amatorii de seriale. A trecut pe micile noastre ecrane, descins din literatura atât de specifică a lui H.G. Wells, și tânărul Levisham, cu... dragostea, perseverența și speranțele sale. Și ajungem din nou (fără a uita **Gropi și coline**, ecranizarea unui roman social de amplă inspirație al prozatoarei cehoslovace Anna Maria Tilaschova) la **Familia Thibault** — așa cum am promis. Romanul lui Roger Martin du Gard nu se putea să nu devină serial, prea era conceput ca atare, amplă frescă de epocă a societății franceze de la începutul de secol. «Saga» familiei Thibault (strînsă de regizorul André Michel în jurul ma-

relui actor care este Charles Vanel) ne duce cu gîndul, vind-nevînd, spre «saga» familiei Forsyte, care, rămîne, cred, un adevărat etalon de calitate al romanului feuilleton.

Un forsait, doi forsaiti

Un forsait, deci, doi forsaiti (ier-tate-mi fie toate abaterile ortografice), iată o unitate de măsură care s-a impus de la sine în evaluarea serieleror inspirate de literatură. Am revăzut în 1976 serialul amplu al televiziunii britanice și s-a confirmat, încă o dată, că această tălmăcire foarte inspirată a romanelor lui Galsworthy, în care excelenți actori s-au confundat pînă la ultima fibră cu personajele lor, din arborele genealogic cu rădăcini puternice și cu coroană atît de plină al familiei Forsyte, a lăsat urme dintre cele mai durabile în amintirea și conștiința spectatorilor. Nu cred că s-ar putea supăra nimeni dacă serialul ar mai fi prezentat încă o dată, deși, firește, noutatea rămîne un principal deziderat al foiletoanelor TV. Dar un forsait, doi forsaiti nu se ivesc la tot pasul...

M-aș întoarce, la sfîrșitul acestor însemnări, tot spre producții ale televiziunii noastre — așa cum se cuvine în toate — pentru a consemna două creații de excepție care

au deschis în ultimii ani un nou drum foiletoanelor TV de producție proprie. Unul dintre aceste filme nici nu este, propriu-zis serial, dar poate avea o importanță decisivă în evoluția genului. S-a numit **Sub pecetea tainei** (a reputat și importante premii naționale) și a adus o clipă printre noi aerul tare, de mare rafinament intelectual, al prozei lui Mateiu Caragiale. Autorii acestui film, Andrei Cătălin Băleanu și Stere Gulea, și-au afirmat, plenar, o vocație la care n-ar trebui să renunțe. Al doilea exemplu, da, este un serial, prin care Dinu Tănase (nu numai ca operator, cum fusese în exemplul precedent, ci ca scenarist și regizor) a adus spre micile ecrane **Concert din muzică de Bach** de Hortensia Papadot-Bengescu, cu înțelegerea complexă și sensibilă a întîmplărilor de pe «ecranul literar» de inspirație.

Etaioanele de calitate privind producția națională se opresc, deocamdată, aici. Pînă la alte etaloane, străine sau autohtone, să ne amintim încă o dată cîte ceva despre ce-a mai fost, și ce-o să mai fie, în mici secvențe despre foiletoanele televizate care ni s-au adresat de-a lungul anilor sau ni se vor adresa în viitorul imediat. Viitorul începe... mîine, cu toate pinzele sus...

Călin CĂLIMAN

Pe aripile vîntului

(urmăre din pag. 83)

Tocmai el care — după cum singur mărturisea — atunci cînd a jucat prima lui scenă de dragoste, a fost cuprins de o panică atît de mare, încît, ca să-l liniștească și să-l încurajeze, regizorul i-a sugerat să se gîndească în acel moment la ceva foarte plăcut, iar lui, singurul lucru care i-a venit în minte a fost o friptură în sînge... Dar acum? Acum la ce să se gîndească, cînd va trebui să plîngă, să se prăbușească de durere pentru că Scarlett a pierdut copilul? Cum o să primească publicul această nouă imagine a lui Clark-cel-puternic? Gable e convins că va fi ridicol și va stîrni hazul spectatorilor.

Un om însă îl liniștește. E Victor Fleming, și el realizator al filmului. Într-adevăr, în momentul filmării acestei scene, Cukor, la intervenția lui Selznick, părăsește platoul lăsîndu-i locul lui Fleming. Cukor lucrează foarte bine cu femeile, cu Vivien Leigh și Olivia de Havilland (amîndouă, în secret, fără să știe una de alta, îi fac vizite acasă ca să se sfătuiască cu el — și o vor face pînă la sfîrșitul filmărilor). (Deși pînă la urmă George Cukor n-a mai semnat pe generic) Cukor însă nu poate obține nimic de la Clark. Cînd Fleming sosește pe platou, Clark se mai liniștește, cu toate că e încă destul de îngrijorat. N-a dormit toată noaptea și cînd sosește la studioul e obosit, mohorît, nervos, gata să lase totul baltă.

Fleming nu-și economisește nici argumentele, nici forța de convingere. În plus, are o idee minunată: sfîrșitul scenei și momentul plînsului vor fi filmate în două versiuni.

La vizionarea de lucru, Selznick n-are nici o ezitare: alege versiunea în care actorul a fost filmat din față, cu lacrimile pe obraz. Va prezenta fan-ilor un Clark plîngînd. Cînd a seama vede, la rîndu-l, scena, nu-și revine, surpriza lui este imensă: «Nici nu-mi dau seama ce s-a petrecut!»... Și, entuziasmat, îi invită pe Fleming și pe tehnicieni să sărbatorească reușita. Dacă se ține seama de zgîrcenia lui proverbială, de rarile lui gesturi de larghețe, se înțelege cît de mari îi erau emoția, satisfacția și ușurarea.

Echipa și producătorul neobosit

Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Clark Gable. Producătorul neobosit își avea, în sfîrșit, marea distribuție. Echipa funcționa admirabil. Toți trăgeau din greu. Căci David O. Selznick știa ca nimeni altul să-și împingă oamenii pînă la limita puterilor lor fizice și psihice. Toți erau punctuali dimineața în studio, cu toate că-și petrecuseră noaptea împreună cu el, în interminabile discuții, lucrînd alături de el sau privindu-l cum își creează filmul lui. Erau năcuți de oboseală și terorizați la gîndul că în cursul dimineții următoare, în timp ce ei vor lucra, el va trage un pui de somn pentru a fi în formă în

noaptea următoare cînd îi va reține în alte sedințe interminabile.

Egoismul era o trăsătură prea apăsătoare a caracterului lui Selznick ca să-și poată da seama că împunea colaboratorilor lui un ritm de lucru infernal. Iar el, știindu-l despot, nu îndrăzneau să protesteze față.

Selznick era poate grosolan, dar acest descendent al unei familii bogate apărea ca un rafinat în acel Hollywood al anilor '30, cînd puțini erau acolo cei care știau mînu cu-vîntul spus sau scris. În acest mediu, afacerile se tratau «oral». Și cum putea fi altfel, cînd majoritatea oamenilor erau aproape analfabeți? În schimb, Selznick își bombardea colaboratorii de dimineața pînă seara cu note pe care aceștia, la sfîrșitul lucrului, le comparau, le studiau, ca niște jucători de fotbal care discută între ei, la nesfîrșit, meciul jucat și golurile marcate.

Această avalanșă de hîrtie galbenă purta o adnotare: «Text dictat, dar nerecitat de D.O.S.», lucru care îi permitea lui Selznick să aibă totdeauna ultimul cuvînt și-și satisfăcea sentimentul perenității. Pentru că un lucru e cert: Selznick avea impresia că scrie pentru posteritate... E drept, însă, că în ceea ce privește **Pe aripile vîntului** el a făcut dovada unei previziuni neobișnuite. Filmul rămîne și pînă astăzi, cel mai «văzut» din întreaga istorie a cinematografului, filmul cu cei mai mulți spectatori. Și numai viitorul ne va spune dacă ultimul succes mondial al cinematografului american, **Nașul**, va izbuti să bată acest record.

Am revăzut pe micile ecrane, în 1976, seriale cunoscute. Am văzut, în continuare, episoade noi din seriale demult familiare (Kojak, Un șerif la New York, Columbo, Daktari, Ce vrăji a mai făcut nevasta mea). În sfârșit, am mai văzut seriale noi, ne-am întâlnit cu oameni și întâmplări neobișnuite. În fond, fiecare nou serial e un teritoriu care invită la cercetare și — puse unul lângă altul — seriile fac la un loc o lume.

Ascensiunea omului

Remarcabil serial de educație științifică purtând girul B.B.C.-ului. Puține pelicule au izbutit să facă o demonstrație atât de clară că există un «suspens» în biografia multimilenară a omului mai palpitant decât orice «hold-up» și, mai ales, că un om care ne explică multe și mărunte, în legătură cu miocenul și pleistocenul, poate fi, uneori, mai captivant decât orice Kojak...

Janosik

Un îndrăgît erou popular în centrul a nenumărate aventuri propuse de serialul polonez. Acțiuni ce se vor spectaculoase și peripeții — vezi bine! — care te țin cu sufletul la gură. Numai că noi știm că binele

Justițiarul fără capă și spadă
(Janosik)



trebuie să învingă răul și Janosik e, firește, omul care a câștigat încă înainte de începerea serialului.

Lampa albastră și Apel urgent

Două seriale (producții din R.P. Bulgaria și, respectiv R.D. Germană) inspirate din activitatea organelor de miliție. Amatorii de «pac-pac» au fost probabil dezamăgiți. Din păcate pentru ei — și trebuie să le-o spunem pe față acestor amatori de «pac-pac» — a da de urma unui răufăcător este mai curînd o chestiune de materie cenușie decât de materie focoasă...

Lucas Tanner

«Ca un cui în cap» este o expresie al cărei sens figurat îl înțelegem cu toții. Să ne închipuim că acest cui la figurat ne este totuși bine îndesat cît se poate de concret în cap, sub formă de serial, și vom avea o imagine clară asupra zisului film **Lucas Tanner**



Un pedagog căruia nu-i rezistă nimeni.
Nici măcar... ciinii...?
(Lucas Tanner)

(producție S.U.A.). Onorabil, laudabil chiar în intenții — dar ce facem cu atîta ostentație a demonstrației?

Cheiul

Probleme de actualitate într-un serial sovietic care tocmai asta a urmărit: actualitatea. Caractere și întâmplări suficient de expresive. Uneori chiar prea expresive, dar — să nu uităm — viața (chiar și cea din filme) e mai «expresivă» atunci cînd ne așteptăm cel mai puțin...



Servanții culegătorului de mine

Războiul — nesecată sursă de inspirație. Un film al studiourilor din R.D. Germană reconstituind fapte reale. E greu să reconstitui fapte reale, pentru că — nu-i așa? — realitatea întrece orice ficțiune... Serial cu multe nuanțe de «documentar». Despre viață se poate vorbi fie inventind, fie reamintind niște lucruri...

Varianta Omega

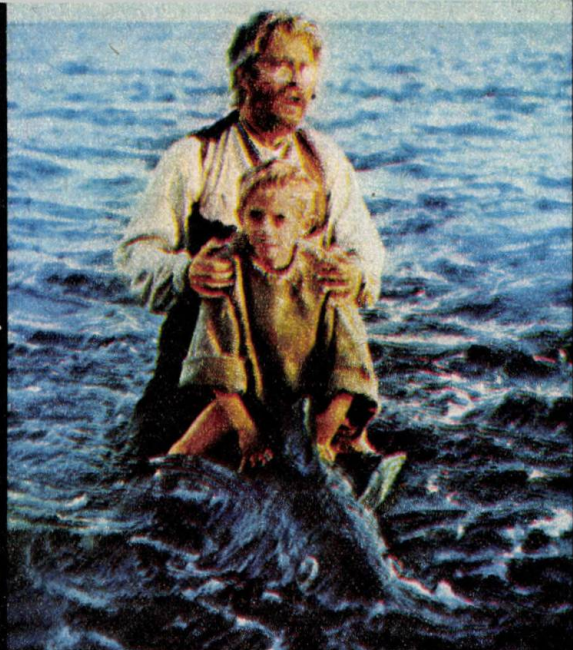
Acțiune complicată și tensionată, în cea mai bună tradiție a romanelor — respectiv filmelor sovietice — de spionaj. Încă unul din acele foarte utile seriale care amintesc faptul că, o dată cu războiul armelor, s-a desfășurat și o luptă aparent mai puțin spectaculoasă, fundamentală însă: aceea a inteligențelor în acțiune. Se poate câștiga o bătălie cu o mitralieră, desigur, dar și cu o idee...

Blîndul Ben

...Dar unde e **Daktari** de-altădată?... Iată un posibil motto pentru acest serial american. Judy rămîne Judy — și nici un Ben, oricît ar fi el de urs simpatic, nu îi poate lua locul. Oricum însă, o copilărie e întotdeauna binevenită și nu încapă îndoială că sașul Clarence privește în cruciș, ca de obicei, acest **Blîndul Ben**...

Din tainele mărilor

Instructiv serial francez despre fascinanta lume a adîncurilor marine. Rigoare științifică și accesibilitate. «Aventura» pe fundul mării — dar și aventura cunoașterii umane.

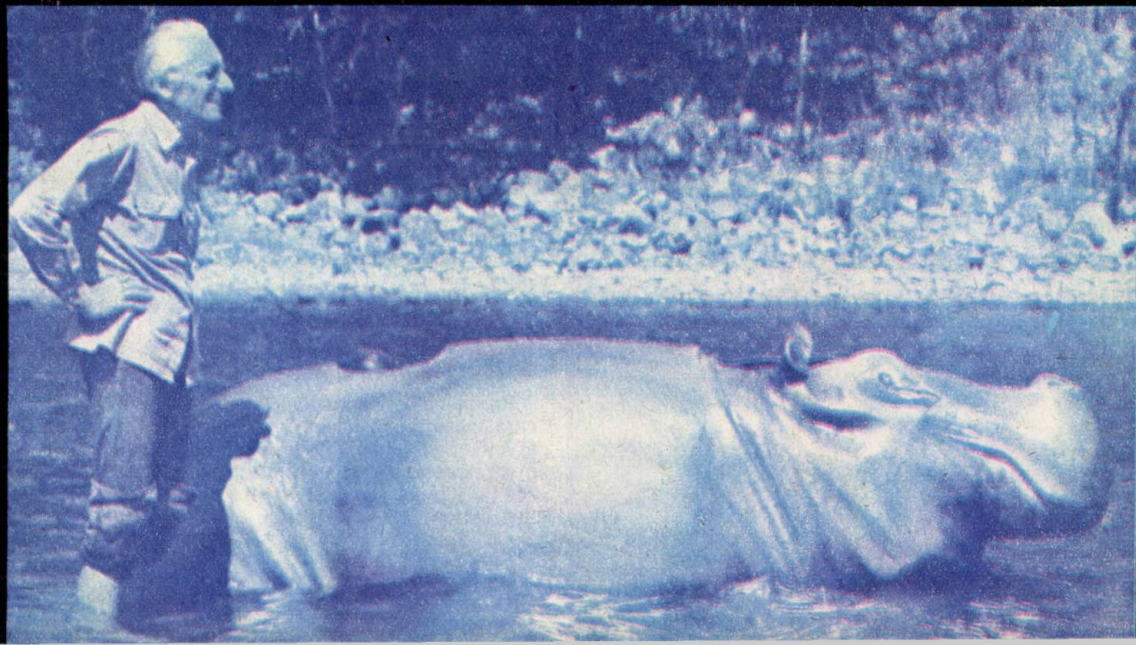


Unele basme sînt cît se poate de adevărate...
(Pinocchio)

Pinocchio

Excepțională realizare a regizorului italian Luigi Comencini. Un basm neorealist — iată serialul, în două cuvinte. Din păcate, cuvintele nu folosesc întotdeauna și **Pinocchio** trebuie văzut sau revăzut. Originalitatea tratării unei partituri arhicunoscute face din el o operă de virtuozitate în care nu atît epica mai contează, nu atît lungimea nasului lui Pinocchio, cît acea cămăruță sordidă a lui Geppetto, venită parcă, ireal, prin timp, din lumea «hoților de biciclete»...

Comandantul Cousteau iubește animalele. Dar nu numai pentru aceasta îl iubim noi...
(Din tainele mărilor)



Țăranii

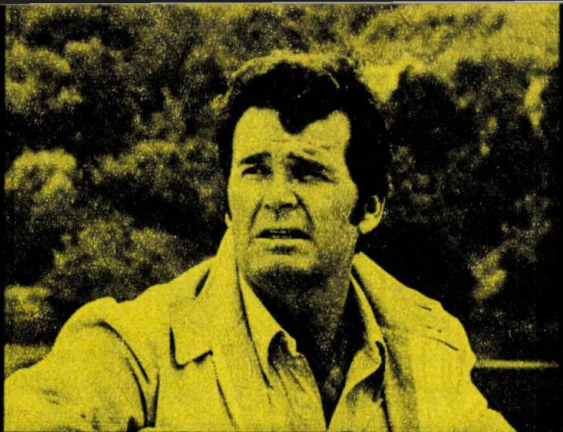
Bună transpunere filmică a celebrului roman semnat de Reymont. Pelicula poloneză are suflul epopeic al textului. Tipuri și psihologii interesant sugerate. Curgere lentă și exactă. Un serial care, fără a fi o capodoperă, a știut să înfrângă rezistența literii față de imagine...



Prestigiul premiului Nobel în sprijinul filmului Țăranii după Wladislaw Reymont

„Cannon” și alte canoane

Cannon, Baretta, Dosarele Rockford — iată tot atâtea minunatii realizate în serie, cu afaceri necurate și detectivi particulari deștepți. Unele, pre-



Serviciul de împărțit dreptate. Adresați-vă simbăta seara, între orele 20,50—21,40 (Dosarele Rockford)

cum Cannon, încearcă să propună un portret mai original pentru eroul principal. În rest, aceeași «arie» (a «policier»-ului de simbăta seara) reluată pe rind de diferite «voci» (seriale) — ceea ce, știm, se cheamă «canon» în muzică...



Cînd telefoanele nu sînt albe și viața e ca-n viață... (Olga Sergheevna — Tatiana Doronina)

Olga Sergheevna

Unul din cele două seriale de excepție, producție a studiourilor sovietice (celălalt fiind, ați ghicit, Pinocchio), ale anului '76 pe micile noastre ecrane. Operă avînd tulburătoare accente dramatice, realizată cu finețe remarcabilă (protagonistă: Tatiana Doronina). Un film patetic despre viață «așa cum este ea»: uneori cu un zîmbet și o floare, alteori cu un buletin de analize fără speranță.

Aurel BĂDESCU

Optimiști susțin că:

- în cel mult un deceniu, video-casetofonul va fi la fel de banal ca și radio-casetofonul;
- fiecare telespectator va avea la domiciliu o bibliotecă personală de programe;
- fantomele electronice ne vor ajuta să înlocuim arbitrii de pe terenul de sport sau dirijorii de concerte



Aparatele de radio cu cristal de galenă și câști de foarte modestă fidelitate au ajuns demult amintiri Induioșoarele, bune doar pentru rafturile unui muzeu tehnic sau pentru paginile de început ale unui volum de popularizare privind progresele electronicii. Mult mai puțin cunoscut de marele public, televizorul pe al cărui ecran nuanțele de contrast oscilau între rozul cel mai palid și roșul cel mai aprins (Imaginați-vă, oricât de dificil ar pare, un ecran compus din mici becuri incandes-

cente și veți avea imaginea primelor ecrane de televiziune) a fost depășit și uitat aproape definitiv, rămânând în umbra ecranelor din ce în ce mai mari, a imaginilor din ce în ce mai asemănătoare cu realitatea.

Culoare și culori

Nimic nou sub soare. Televiziunea în culori, cu tot aspectul ei de fascinație recentă, a fost inventată aproape în același timp cu cea obișnuită, alb-negru sau mai exact gri foarte deschis — gri foarte închis. Sistemele de difuzare și recepționare a culorii, cu meritele și defectele lor au fost și sînt cît se

poate de discutate, atît de profan cît și de experți. Au apărut chiar, era și momentul, mici anecdote electronice, bazate pe acronimele acestor sisteme. Astfel N.T.S.C. a ajuns să însemne: «Niciodată de două ori aceeași culoare», P.A.L. este egal cu «Plățiți un lux», iar S.E.C.A.M. pus la punct de specialiștii francezi ajunge «Societatea europeană contra americanilor». Simple glume. Fiecare sistem are meritele și deficiențele lui. Fără a intra în detalii electronice însă, marele merit al televiziunii în culori este capacitatea de a imita ceva mai fidel decît televiziunea alb-negru spectacolul în accepția cea mai

viitorul televiziunii

largă a cuvîntului.

De la simpla tentativă de reproducere a culorilor, pasul următor va fi constituit de tentativa de imitație totală a realității, reprezentată deocamdată doar teoretic de televiziunea tridimensională. Nu cu multă vreme în urmă, numărul de 1 aprilie al unei reviste de televiziune anunța punerea la punct a unui sistem de transmisie la distanță a obiectelor; mai exact, posibilitatea de a avea, în loc de receptor, un fel de platformă pe care să evolueze fantome electronice, practic imposibil de deosebit de echivalentele lor din studio sau din aer liber, fantome care însă pot fi străbătute de spectatori (destul de stranie senzație) sau care pot accepta printre ele unul sau mai mulți spectatori. În acest caz puteți urmări peste umărul dirijorului unui concert simfonic, o partitură complicată, sau cine știe, ne vom putea rezolva cu toții frustrațiile duminicale înlocuindu-l pe arbitru unii mei.

Nu era o simplă glumă. Tehnica acestui gen de televiziune, foarte complicată, bineînțeles, se bazează parțial pe fotografiile tridimensionale realizate cu ajutorul laserului, destul de cunoscute sub numele de holografie. Mai sînt de pus la punct o serie întreagă de amănunte. Cu toate acestea, specialiștii ne asigură că viitorul ecranului de televiziune, așa cum îl cunoaștem astăzi, este serios amenințat de «platforma» de televiziune a unui viitor nu prea îndepărtat.

Plăcerea revederii

Există, deși poate criticii de televiziune nu sînt de aceeași părere, emisiuni pe care telespectatorii doresc neapărat să le revadă. Pînă una alta, posibilitatea unei asemenea reîntîlniri depinde exclusiv de studiourile emițătoare. Apariția în urmă cu cîțiva ani a videocasetei, structură tehnică foarte asemănătoare cu banala casetă audio, a provocat un entuziasm teribil în rândurile producătorilor și unul ceva mai modest în rândul consumatorilor.

A fost într-adevăr pusă la punct tehnica de înregistrare pe bandă magnetică direct din receptorul de televiziune de la domiciliu, și reproducerea relativ fidelă a înregistrării. Era vorba de fapt de transpunerea la nivelul locuinței a tehnicii magnetoscoapelor, mari și complicate video-magnetofone, capabile să înregistreze pe aceeași bandă sunetul și imaginea. În puțină vreme au apărut cel puțin 7 sau 8 sisteme rivale de videocasete. Evident, niciunul dintre ele nu a reușit să se impună. Trecînd pe lîngă ideea remarcabilă a fabricanților de casete audio, standardizarea aproa-

pe generală (există acum doar două sisteme importante de casete audio), video-casetă rămîne, fie o curiozitate, fie o tehnică ajutătoare în procesele moderne de școlarizare. Imitînd o altă opoziție clasică, cea dintre casetă și banda de role, tehnica înregistrării video destinate omului obișnuit se complică din ce în ce mai mult. Speranțele pentru viitor rămîn însă substanțiale. Ar mai fi de rezolvat cîteva detalii cum ar fi scăderea prețurilor instalațiilor și simplificarea întreinerii acestora. Optimiștii ne asigură că în cel mult un deceniu, videocasetofonul va fi la fel de banal ca și radio-casetofonul. Totuși e destul de greu să ne imaginăm tineri umblînd pe stradă cu ochii pe un ecran minuscul, ecran pe care se desfășoară o cursă de automobile sau un spectacol de varietăți.

Reducînd la o definiție problema programelor de televiziune selectabile la domiciliu, putem vorbi exclusiv de tehnici de stocare a informației. Oricît de pretențios ar parea termenul, el cuprinde atît posibilitățile de înregistrare cît și suportul material al acestora. Iar suportul sau suporturile apar aproape în fiecare zi în tot felul de forme și dimensiuni. Există video-discuri perfect asemănătoare cu discul de pe platanul unui pick-up care pot fi citite fie de un ac foarte fin, fie de un fascicul infinit mai fin decît acul, un fascicul de laser.

Calitatea imaginii este excelentă, însă din păcate uzura discului apare după numai cîteva zeci de folosiri. Un alt sistem care modifică o peliculă transparentă de material plastic transformînd-o mai întîi într-o hologramă și mai apoi în imagine de televiziune color, nu a avut prea mare succes. Cum nu a avut de altfel prea mari șanse de pătrundere în viața obișnuită o imitație de magnetoscop cu video-disc, capabil de performanțe aproape profesionale. Piedica nr. 1, prețul foarte ridicat.

Au căpătat oarecare extindere sistemele de distribuție a programelor prin cablu, plecînd de la o instalație centrală, capabilă să ofere programe la comandă, selectate de fiecare telespectator în parte. Contra unor sume substanțiale, desigur.

La fel de puțin spectaculos au evoluat și tentativele de a realiza programe fără studiouri mari, cu bugete modeste și cu realizatori neprofesioniști. Ele s-au dovedit a fi mai mult un experiment de sociologie a culturii de masă și mai puțin o formă viabilă de televiziune. Cu toate acestea, experții, inevitabili experți, prevăd cu un optimism discutabil sfîrșitul apropiat (peste cîteva decenii) al modului actual de difuzare și recepționare a programelor de televiziune. Folosînd recepția direct de la sateliții artifi-

ciali de telecomunicații, o bibliotecă de programe la domiciliu, secțiunile transmise prin cablu și programele realizate ad-hoc, telespectatorul unui viitor destul de îndepărtat nu va mai depinde în exclusivitate de stația sau stațiile locale de emisie.

Vom reuși fără îndoială să «stocăm informația»; rămîne de văzut cum o vom refolosi.

Fidelități aproximative

Pînă la realizarea programelor de televiziune croite pe măsura telespectatorului, preocuparea, sau mai exact una dintre preocupările specialiștilor, rămîne îmbunătățirea actualului sistem de emisie și recepție. Progresele nu sînt spectaculoase, nu produc de la o zi la alta sărituri impresionante, dar... Un început a fost realizat prin introducerea din ce în ce mai substanțială a culorii. Nu pot fi trecute cu vederea transmisiile de la distanță din ce în ce mai mari, de la Olimpiade pînă la suprafața planetei Marte. Se vorbește chiar de **cosmoviziune**, termen poate ușor exagerat, dar care definește transmisiile din ce în ce mai frecvente al căror punct de plecare este din ce în ce mai departe de planeta noastră. Ca simplă curiozitate, am putea să menționăm faptul că nu numai că recepționăm semnale din Cosmos, ci le și emitem. Folosind uriașă antenă a radiotelescopului de la Arecibo, a fost transmis un mesaj, fără adresant cunoscut, care conține informațiile esențiale privind nivelul de dezvoltare a științei terestre. Cei mai optimiști astrofizicieni așteaptă un răspuns peste cîteva secole...

Să ne întorcăm pe Pămînt. Poate că cel mai plăcut, dacă nu și cel mai semnificativ, progres recent al televiziunii constă în îmbunătățirea transmisiei și recepției sunetului care însoțește imaginea. Combinînd o emisie de televiziune cu una de stație radio care lucrează pe ultrascurte (în modulație de frecvență cum spun electroniștii) s-a ajuns la difuzarea în condiții dintre cele mai bune a concertelor. Evident, cu dificultatea de a folosi în același timp și radioul și televizorul, dificultate destul de modestă.

Poate că acest exemplu pare minor. Dar din asemenea îmbunătățiri minore se naște înalta fidelitate a televiziunii viitorului, o televiziune care va semăna din ce în ce mai mult cu realitatea. Asemănare care s-ar putea să crească pînă la limita imposibilității de a le deosebi.

Platforma de televiziune tridimensională, în culori, cu sunet care să pună în umbră performanțele amplificatoarelor moderne, cu efecte electronice care ne vor aduce în camera de vizionare o felie a lumii înconjurătoare, este nu numai o propunere de televiziune a viitorului, ci și o speranță pentru viitorul televiziunii.

Andrei BACALU



În 1976 s-a desfășurat, la Milano, colocviul Federației internaționale a presei cinematografice pe tema «Film și literatură». S-a pornit de la ideea că toate cinematografiile lumii au colaborat și colaborează cu literatura. Dar în fiecare cinematografie raportul dintre literatură și cinematograf a evoluat altfel.

Iată câteva dintre aceste experiențe, așa cum au fost prezentate la colocviu.

Un destin comun



Încă de la primele elaborări teoretice de amploare asupra cinematografului s-a luat act de raportul ce există între literatură și film. E drept că acest raport n-a fost analizat întotdeauna ca unul dintre aspectele cele mai revelatoare — pentru deplina înțelegere ontologică și deontologică — a noii modalități de exprimare artistică.

Primele abordări teoretice sînt marcate de un fel de «cecitare» (și astăzi stăruie de altfel unele păreri minimalizatoare la adresa celei de-a 7-a arte), filmul fiind considerat cînd «artă minoră», cînd «vulgară» etc.

În 1929, odată cu primele încercări ale sonorului, Pirandello, scriind despre arta cinematografică, spunea că «ea și-ar servi în mod ideal scopul dacă ar fi conștientă de posibilitățile și modalitățile proprii, transformîndu-se în «pură viziune»...

Astfel raportul acesta, dintre literatură și film, în ciuda faptului că de la începuturi și pînă astăzi a fost abordat

foarte adesea și de aproape toți teoreticienii filmului, a fost de fapt mai mult un loc de disensiune. Greșala derivă din faptul că, în general, nu se făcea distincția între două modalități artistice: «literatură» (înțeleasă ca totalitate a producției «scrise») și pe de altă parte cinematograful (înțeles ca totalitate a manifestărilor fotodinamice).

Printr-o unanimă recunoaștere a cercetătorilor de teoria și istoria filmului — de la Béla Balasz la John Howard Lawson, de la Luigi Chiarini la Georges Sadoul, începuturile tendinței filmu-

Istoria literaturii moderne
și a artei filmului
este istoria influențării lor reciproce,
în afara oricărei idei de subordonare
— iată teza demonstrată la Milano
de Lino Micciche, președintele FIPRESCI
(Federația internațională
a presei cinematografice)

lui de a-și conferi un limbaj și o structură narativă s-au înregistrat încă de la **Nașterea unei națiuni** (1915) și **Intoleranță** (1916) care din acest punct de vedere pot fi considerate un fel de sinteză a tuturor încercărilor anterioare (chiar dacă numai opt ani mai tîrziu **Rapacitate** (1924) de Erich von Stroheim va deveni «prima capodoperă romanesă a ecranului» — după cum afirmă Mitry). Griffith susținea cu perfectă îndreptățire: «Procedul de a scrie al lui Dickens era ca și al meu: povestire în imagini». Eisenstein și Pudovkin

împreună cu maghiarul Béla Balasz și cu germanul Arnhem se numără printre teoreticienii cei mai sistematici ai filmului, chiar în comparație cu grupul englez (Paul Rotha, Raymond Spottiswoode, John Grierson), cu italienii A. Gerbi, S.A. Luciani și cu grupul redacțional al lui «Il Convegno», al lui «Solaris» care, la sfârșitul anilor '30, au manifestat un viu interes pentru confruntările teoretice despre cinematograful. Cu siguranță nu din întâmplare una din scrierile cele mai importante ale autorului **Crucișătorului Potemkin** («Dickens, Griffith și noi») este o abordare teoretică a cinematografului privit prin prisma analizei comparative Dickens-Griffith, lu-

crare, în care Eisenstein subliniază rolul jucat de acest regizor în concepția tinerilor regizori sovietici din anii '20.

Povestirea în imagini

Narativitatea cinematografului rezultă așadar din **povestirea cinematografică** care într-o dimensiune concretă apare ca un raport între patriarhala încărcătură de multiple experiențe și de milenară înțelepciune și noul-născut, un nou născut destul de acaparator. În nesfârșitele discuții care s-au produs în timp — în diferențierea pozițională a teoreticienilor care au tratat și tratează încă problema specificității celor două arte

— s-a ajuns la recunoașterea faptului că cinematograful are o specificitate și că el a ajuns să aibă date expresive superioare. Trebuie să recunoaștem, în același timp, că raționamentele emise în privința raportului literatură-film, încă în prima jumătate de secol de viață a cinematografului, constituie și astăzi teren de confruntare în teoria filmului. De ajuns să amintim în acest sens lucidul capitol al lui Lukacs din «Estetica» sa, capitol în care se arată că «...filmul poate conferi realitate și evidență sensibilă pînă și fantasticului cel mai deslănțuit..., că el poate face totul credibil, întrucît el, cinematograful, poate da oricărui obiect caracter de reali-



Visconti a rămas credincios inspirației literare, dar a ales întotdeauna literatură cu problematică socială (La terra trema)





Industria cinematografică americană a tratat literatura drept o «valoare de schimb» (Apartamentul)

tate; ...această multiplicitate nelimitată, această conciziune sensibil apropiată de viață, această universalitate extensivă, constituind în același timp și limitele expresivității cinematografului».

Dacă e adevărat că «nenumărate sînt poveștile lumii» și că o definiție coerentă a povestirii ca un discurs închis, caracterizat printr-o serie de evenimente consecutive le face mai puțin «nenumărate» decît le crede Barthes și totodată limitate la forme expresive apte să se reproducă cel puțin simbolic, este de asemenea adevărat că în literatură s-a menținut și mai durabil tradiția de a povesti și că deci «este natural că primii cinești să fi găsit un model de organizare a poveștilor pe care le spu-

neau în formele narative oferite de poveștile literare». (M.C. Roparts Wuilleumier). O alternativă a literaturii nu rămînea, din acest punct de vedere, decît teatrul. Și într-adevăr, toată preistoria cinematografului e caracterizată de atracția teatrului, poate mult mai mult decît a romanului. Dar a fost o dovadă de sănătate faptul că în evoluția sa filmul a părăsit totuși teatrul și a acceptat literatura pentru că aceasta, dată fiind enorma diversitate a mijloacelor ei expresive, a stimulat filmul să-și inventeze un sistem narativ, specific, articulat, în timp ce primul (dată fiind diferența mai mică între teatru ca spectacol și spectacolul cinematografic) ar fi redus probabil destinul cinematografului la

acela de «teatru al viitorului», cum scria un cronicar încă în 1900.

În orice caz, este un fapt demn de luat în seamă că povestirea cinematografică debutează chiar în deceniul în care intră în criză romanul («Ulysse», un «roman destinat să termine cu toate romanele» e din 1914) și aceeași noțiune de narativitate literară este cea care plasează pentru mult timp cinematograful «occidental» (practic pînă la «Cetățeanul Kane» al lui Orson Welles, din 1941) în ariergarda modalității narrative. Ca toate noile forme expresive, cinematograful narativ dovedește de fapt afilierea la tradiția (secolului al XIX-lea) a povestirii literare, reluînd (fie numai transpunînd într-un sistem

lingvistic diferit) structura sintactică. (Nu la fel și nu întâmplător se petrec lucru-

rile cu cinematograful narativ nou — narativ în sensul strict al cuvîntului — aici

cinematograful «povestind» în esență altfel).



Eisenstein a fost printre primii cinești preocupați de raportul dintre povestirea în imagini și povestirea «scrisă» (Crucișătorul Potemkin)



Cinematograful — o industrie

Dar, pentru stabilirea raportului cinema-literatură în sfera tradiției, trebuie amintit înainte de orice faptul consolidării cinematografului ca industrie. Și pentru că orice industrie se bazează pe serializarea produselor sale (cinematograful producând mereu prototipuri), tentația «serializării» încă de la primele produse originale ale industriei cinematografice prin producția serială legată de «genuri» și de «personaje» este evidentă. Refe-

rindu-se la primul film al lui Porter și amintind lipsa de evoluție ulterioară pe care cinematograful acestui regizor a dovedit-o după primii ani ai secolului, Brunetta nota că «o dată ajuns la un nivel standard al limbajului, cinematograful american tinde să anuleze personalitatea autorului, încredințându-i confecționarea unui produs care să păstreze cât mai mult cu putință aceleași caracteristici». Raportul cu patrimoniul literar a primit așadar o puternică direcționare tradițională, pentru că filmul «inspirat de» a devenit

o garanție a unui succes bazat pe mecanismul cererii și ofertei în jurul unui produs «sigur» (cel puțin la început, deși acest lucru se poate observa și astăzi); adaptarea operelor literare fiind o «garanție a valorii prin care se înțelegea acordarea garanției notorietății operelor adaptate». Cu alte cuvinte și cel puțin din punct de vedere industrial, valoarea recunoscută a operei literare transpuse în film avea «valoare de schimb» și nu de «folosință».

De aceea practica filmelor «inspirate de» a căpătat în cinematograful american aspecte mult mai relevante și mai durabile decât în alte cinematografii. Este destul să ne gândim că, în 1947, din 369 filme realizate în Statele Unite, 111 erau inspirate de opere literare, în timp ce după douăzeci de ani, în 1967, incidența procentuală era practic dublată (59 de filme de inspirație literară din 129). În acest răstimp, numele unor scriitori (Chandler, Fitzgerald, Hammett, Hemingway, Faulkner, Lewis, McCoy, Steinbeck, Hecht, Vidal, Capote, Williams, Mailer, Southern, Jones, Fast, Cain, Burnett, O'Hara, Robbins, Uris, Caldwell, Ferber, Bromfield, Gann, Hunter) apar — prin opere literare care au inspirat un film sau prin colaborare «literară» la scenarii — în peste 300 de produse hollywoodiene. Dacă în 1940 se plătesc 300 dolari ca drepturi literare pentru «Babylon Revisited» al lui Scott Fitzgerald, în 1958 se oferă două sute de mii pentru «Oamenii drapelului» de Max Shulma. Ceea ce demonstrează că «valoarea de schimb» atribuită unor opere era proporțională numai cu succesul lor comercial nu și cu

Orson Welles nu părăsește «tradiția» inspirației literare în filmul său, dar o adaptează nevoii de «vizualizare» (Cetățeanul Kane)

